ARTA 74

ANUL XXI NR. 7/1974

ARTA 7/74

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13 91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Ion Condiescu, Eugeniu Lupu, Nicolae Săndulescu, Nicolae Constantin, Florin Dragu, Atanasie Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun, Atanasie Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ÎN ÎNTÎMPINAREA CONGRESULUI AL XI-LEA	1	Ședința Comitetului de conducere al U.A.P. Dezbaterea proiectului de Program al P.C.R. și a proiectului de Directive ce vor fi supuse Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român	
	5	Portretul în arta României socialiste	Ion Frunzetti
		Centenarul primei expoziții impresioniste	
	15	Impresionismul în pictura românească. Jean Al. Steriadi	Eleonora Costescu
	18	Renoir în muzeele românești	Radu Ionescu
	19	Impresionismul în discuție	Radu Bogdan
	20	Note despre gustul și artistul impresionist	Iulian Mereuță
COMANDA SOCIALĂ ȘI INIȚIATIVA ARTISTULUI	22	Ansamblul de la Costinești	Ioana Vlasiu
	26	Buletinul formelor frumoase	
CRONICA	28	Salonul republican de desen și gravură '74. Sensul militant al invenției grafice	Ileana Bratu
	34	Ion Sălișteanu	Maria Zintz
LABORATOR	36	Construcțiile lui François Pamfil	Olga Bușneag
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
	44	Flaviu Dragomir	Vasile Varga, Olga Bușneag
COPERTA		Muncitor, bronz	Ion Irimescu

À LA VEILLE DU XIe CONGRÈS	1	La séance du Comité directoire de l'Union des Arts Plastiques. Les débats en marge du projet du Programme du P.C.R. et du projet des Directives qui seront soumis au XI-e Congrès du Parti Communiste Roumain	
	5	Le portrait dans l'art de la Roumanie socialiste	Ion Frunzetti
		Le centenaire de la première exposition impressionniste	
	15	L'impressionnisme dans la peinture roumaine. Jean Al. Steriadi	Eleonora Costescu
	18	Renoir dans les musées de Roumanie	Radu Ionescu
	19	L'impressionnisme en discussion	Radu Bogdan
	20	Notes sur le goût de l'artiste impressionniste	Iulian Mereuță
LA COMMANDE SOCIALE ET L'INITIATIVE DE L'ARTISTE	22	L'ensemble de Costinești	Ioana Vlasiu
	26	Le Bulletin des belles formes	
CHRONIQUE	28	Le Salon républicain du dessin et de la gravure '74. Le sens militant de l'invention graphique	Ileana Bratu
	34	Ion Sălișteanu	Maria Zintz
LABORATOIRE	36	Les construction de François Pamfil	Olga Bușneag
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
	44	Flaviu Dragomir	Vasile Varga, Olga Bușneag
COUVERTURE		Ouvrier, bronze	Ion Irimescu

НАВСТРЕЧУ XI СЪЕЗДУ	1	Заседание руководящего Комитета Союза художников. Обсуждение проекта Программы Р К П и проекта Директив, которые будут представлены XI Съезду Румынской Коммунистической партии	
	5	Портрет в искусстве Социалистической Румынии	
		Столетие первой импрессионистской выставки	Ион Фрунзетти
	15	Импрессионизм в румынской живописи. Жан Ал. Стериади	Элеонора Костеску
	18	Ренуар в румынских музеях	Раду Ионеску
	19	Обсуждение импрессионизма	Раду Богдан
	20	Заметки о вкусе и о художнике-импрессионисте	Юлиан Мереуцэ
СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ И ИНИЦИАТИВА ХУДОЖНИКА	22	Костинештский ансамбль	Иоана Власиу
	26	Бюллетень красивых форм	
ХРОНИКА	28	Республиканский салон рисунка и гравюры '74. Воинствующий смысл графического изобретения	Иляна Брату
	34	Ион Сэлиштяну	Мария Зинц
ЛАБОРАТОРИЯ	36	Конструкции Франсуа Памфила	Ольга Бушняг
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные соревнования. Циферблат. Панно	
	44	Флавий Драгомир	Василе Варга, Ольга Бушняг
ОБЛОЖКА		Рабочий, бронза	Ион Иримеску

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
TOVARĂȘULUI SECRETAR GENERAL
NICOLAE CEAUȘESCU
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Iubite și mult stimate tovarășe Ceaușescu,

Artiștii plastici — întruniți la 5 septembrie 1974, la ecoul adînc stîrnit de publicarea proiectului Programului partidului și a proiectului Directivelor privind dezvoltarea în perspectivă a României socialiste — au dezbătut fundamentalele documente ce vor fi supuse Congresului al XI-lea, cu satisfacție și încredere în viitorul României socialiste.

Adeziunea caldă, deplină și unanimă a artiștilor plastici demonstrează dorința de contribuție directă — prin mijloace proprii artei plastice — la edificarea României pe drumul comunismului și înalta prețuire față de Programul care deschide peste decenii luminoase perspective națiunii noastre.

În forța de sinteză și clarviziunea istorică, în armonia, justețea și realismul principiilor ce jalonează Programul partidului, vedem conturată cu fierbinte patriotism personalitatea dumneavoastră, spre care se îndreaptă acum semnul de prețuire și angajare al Uniunii Artiștilor Plastici.

Recunoscînd în acest Program unicul drum spre o dezvoltare multilaterală a patriei noastre socialiste, spre totala desfășurare constructivă a energiilor întregii țări, artiștii plastici știu că arta poate juca un rol important în educarea, formarea structurii etice și conștiinței socialiste a cetățeanului de mîine.

Angajarea și răspunderea noastră se amplifică regăsind în Program adevărurile fundamentale ale artei, inspirate din viața, din simțirea, din idealurile poporului, ideile luminoase ale umanismului socialist.

Artiștii plastici vor fi — vă asigurăm tovarășe secretar general — la înălțimea mărețelor sarcini desfășurate de partid în fața întregului popor, cu conștiința că fiecare act de creație, fiecare operă, fiecare energie trebuie orientată spre idealul de bine, umanitate și bogăție spirituală întrezărit în efortul de «apropiere a viitorului» prefigurat de Programul partidului nostru.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R.

În activitatea de formare a omului nou, a conştiinţei socialiste, un rol important au literatura şi arta, chemate să contribuie la afirmarea, în forme specifice, a concepţiei înaintate despre lume şi viaţă.

Partidul porneşte de la concepţia materialismului dialectic şi istoric după care în artă îşi găsesc reflectarea gradul dezvoltării sociale, caracterul forţelor şi relaţiilor de producţie într-o anumită etapă istorică. Arta se dezvoltă în strînsă legătură cu evoluţia socială şi naţională a societăţii, corespunzător condiţiilor specifice ale fiecărei epoci şi naţiuni.

Literatura şi arta sînt rodul forţei creatoare a societăţii, expresia geniului şi a sensibilităţii poporului însuşi—pe care adevăratele talente le întruchipează în lucrările lor.

Operele de literatură şi artă au menirea de a înfăţişa cît mai fidel, în limbajul lor propriu,

ŞEDINŢA COMITETULUI DE CONDUCERE AL U.A.P.

Într-o atmosferă caldă de lucru, entuziastă, a avut loc, la 5 septembrie a.c., la sediul central din Bucureşti al U.A.P., şedinţa lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România consacrată dezbaterii Programului Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre Comunism şi a proiectului de Directive al Congresului al XI-lea.
La lucrări au participat ca invitaţi preşedinţii filialelor şi cenaclurilor U.A.P., membrii birourilor de secţii — pictură, sculptură, grafică, arte decorative, critică, scenografie, membrii biroului organizaţiei de bază a U.A.P. Bucureşti. Au participat de asemenea reprezentanţi ai C.C.E.S., U.G.S.R., U.T.C.
Abordate cu un înalt simţ de răspundere, patriotic şi civic, desfăşurate sub semnul năzuinţei sincere şi temeinice de analiză, pătrundere, însuşire şi interpretare creatoare, dezbaterile vii de la Uniunea Artiştilor Plastici au demonstrat angajarea responsabilă a potenţialului creativ pe drumul tràsat de documentele de partid, adeziunea tuturor artiştilor la politica Partidului Comunist Român.
În deschiderea dezbaterilor, Ion Sălişteanu, vicepreşedinte al U.A.P., a prezentat un amplu raport privind Programul Partidului Comunist Român şi proiectul de directive, expunînd şi dezvoltînd îndeosebi problemele fundamentale ale creaţiei artistice.
Programul — s-a subliniat în raportul prezentat — conceput cu profundă generozitate şi umanism, în spiritul unei depline rigori ştiinţifice, exprimă aplicarea consecventă a principiilor revoluţionare ce călăuzesc în permanenţă dezvoltarea armonioasă, rapidă şi multilaterală a ţării noastre, a societăţii socialiste româneşti.
În centrul politicii Partidului Comunist Român stă idealul realizării libertăţii, bunăstării, fericirii şi demnităţii omului, a întregului popor, făurirea celei mai drepte şi nobile societăţi, la care au visat minţile luminate ale lumii — societatea comunistă. La baza acestei politici se află principiile umanismului socialist, în virtutea cărora relaţiile dintre membrii societăţii să se întemeieze pe egalitate deplină, pe colaborare, stimă şi într-ajutorare tovărăşească. Corespunzător concepţiei noastre despre umanism, societatea socialistă şi comunistă asigură împlinirea multilaterală a personalităţii umane, valorificarea tuturor capacităţilor şi talentelor fiecăruia în slujba binelui comun, în care îşi găseşte deplina realizare destinul individual al fiecărui cetăţean.
Ocupîndu-se pe larg de problemele artei, raportul a subliniat că în lumina acestor temeinice principii şi a acestei atitudini creatoare, literatura şi arta au menirea de a oglindi, prin mijloace specifice, cît mai fidel, aspiraţiile, simţirea şi gîndirea maselor largi populare. Acesta este un principiu fundamental al artei socialiste, principiu demn de a purta sensul tradiţiei ce leagă, prin mii de fire nevăzute, tezaurul sensibilităţii şi calităţilor morale ale poporului nostru în operele de odinioară şi cele de astăzi, nevoia de împlinire spirituală, de desăvîrşire morală şi dezvoltare multilaterală a viitorului cetăţean al ţării.
Fără efortul de a căuta şi găsi izvorul dătător de viaţă, sursă mereu vie, nu se va găsi limbajul comun care să realizeze transferul emoţiei şi pasiunii între imagine şi cei cărora li se adresează, nu se va putea înţelege sensul frumosului spre care tinde arta. Nevoia de a promova neabătut o artă inspirată din munca şi viaţa poporului este o îndatorire evidenţiată în Programul partidului ca esenţială.
În acelaşi timp, în procesul de promovare a valorilor, critica (în sensul uriaşului cîmp de acţiune pe care îl are contactul nemijlocit al imaginii de artă cu marea masă a oamenilor, sau cuvîntul scris sau vorbit care se referă la fenomenul artistic) trebuie să capete un rol educativ militant, un rol deosebit. Nevoia de opţiune limpede, de claritate în poziţia selectivă sau analitică, de elucidare adîncă a procesului creaţiei contemporane, care să aleagă opera născută din adîncă implicare etică şi civică de superficialele mimări artistice, constituie un deziderat important.
Referindu-se la faptul că unul dintre obiectivele esenţiale ale politicii de ridicare economico-socială a ţării, care îşi găseşte în mod pregnant expresie în proiectul de Directive ale Congresului pentru noul cincinal, este îmbunătăţirea în continuare a repartizării teritoriale a

realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare; ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre.

Literatura și arta trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însuflețească masele populare, tineretul patriei noastre la fapte mărețe închinate realizării visului de aur al omenirii — comunismul.

Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografiei, manifestîndu-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească noi opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a

forțelor de producție, raportul a reliefat necesitatea ca Uniunea noastră și alți factori determinanți să dirijeze în timp o mai judicioasă repartizare a forțelor artistice în cuprinsul țării, să creeze și să consolideze centre culturale — filiale și cenacluri plastice cu un puternic rol de educație și creație artistică. Programul dezvoltării socialiste a României, a înaintării țării noastre pe calea progresului, spre civilizația comunistă – s-a arătat în raport – este implicit programul artei, al contribuției creatorilor de frumos la făurirea acestei civilizații. În această tendință se află resurse ample pentru dezvoltarea puternică a activității de proiectare, de design, de grafică publicitară, a artei de supraveghere estetică a mediului de viață.
În lumina ideii formulate în program privind rolul literaturii și artei, — anume că ele exprimă transformările care au loc neîncetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare, progresiste, gîndirea înaintată a fiecărei epoci — raportul a scos în evidență funcția activă a artei în societatea noastră. Arta plastică, ce se dezvoltă pe baza unor legi proprii de evoluție, dar în cadrul unui proces dialectic al dezvoltării social-istorice, are posibilități nebănuite de exprimare, de educare și influențare.
Aceasta este și sarcina fundamentală a artistului: în spiritul contemporaneității, sub semnul umanismului socialist, el este chemat să contribuie la formarea omului nou, al noii epoci pe care o configurează clarvăzător programul Partidului Comunist Român.

La dezbateri au participat acad. Ion Jalea, președinte de onoare al U.A.P., Paul Erdös, vicepreședinte al U.A.P., Constantin Lucaci, președinte al Comitetului de conducere al Fondului plastic, criticul Vasile Drăguț, director al D.M.I., pictorul Dan Hatmanu, Traian Goga, președinte al Filialei U.A.P. Oradea, Erwin Kuttler, președinte al Filialei U.A.P. Sibiu, pictorul Traian Brădean, Ileana Micodin, secretar al biroului secției de grafică a U.A.P. din București, pictorul Liviu Florean, pictorul Ioan Mattis, Romul Nuțiu, președinte al Filialei U.A.P. Timișoara, Ioana Șetran, secretar al secției de arte decorative a U.A.P. din București, Napoleon Zamfir, secretar al U.A.P., Dan Nemțeanu, secretar al secției de scenografie a U.A.P. din București, Grigore Minea, secretar al secției de sculptură a U.A.P. din București, criticul Adrian Petringenaru, Ion Sălișteanu, vicepreședinte al U.A.P. Vorbitorii, în cadrul contribuțiilor personale la dezbateri, au subliniat în unanimitate deplina lor adeziune la programul partidului, luîndu-și angajamentul de a milita cu consecvență și fermitate pentru principiile înscrise în acesta, pentru afirmarea artei noastre ca factor activ al înfăptuirii programului partidului.

REZOLUȚIA COMITETULUI DE CONDUCERE AL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI CU PRIVIRE LA PROIECTUL DE PROGRAM ȘI DIRECTIVE CE VOR FI SUPUSE CONGRESULUI AL XI-lea AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Membrii de onoare și membrii Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici, președinții filialelor și secretarii cenaclurilor din întreaga țară, birourile de partid și de secții ale Uniunii Artiștilor Plastici, reprezentînd întreaga obște a artiștilor plastici, întruniți în ziua de 5 septembrie 1974, au dezbătut, cu deosebit interes și satisfacție, documentele de însemnătate excepțională ce vor fi supuse Congresului al XI-lea al partidului nostru, proiectul de Program al partidului și Directivele dezvoltării economico-sociale a României pînă în anul 1990.
În acest Program al partidului, conceput cu profundă generozitate și umanism, în spiritul unei depline rigurozități științifice, cu lucidă înțelegere a realității și cunoaștere a potențialului țării, artiștii plastici recunosc cu bucurie și recunoștință aplicarea consecventă a principiilor revoluționare care au călăuzit întotdeauna Partidul Comunist Român pentru dezvoltarea rapidă și multilaterală a țării noastre.
Dezbaterile Comitetului de conducere pe țară al Uniunii Artiștilor Plastici au arătat că prin integrarea lor în frontul larg al activității întregului nostru popor, pentru

poporului nostru. Partidul va promova schimbul larg de valori spirituale cu toate popoarele lumii.

Condiţia îndeplinirii cu succes a misiunii criticii este situarea ei fermă pe poziţiile filosofiei materialist-dialectice şi istorice, spiritul critic obiectiv şi nepărtinitor în judecarea valorilor artistice, cultivarea consecventă a orientării realiste a artei, stimularea legăturii strînse a creatorilor cu viaţa, cu realităţile sociale, promovarea umanismului socialist.

Prin caracterul lor, precum şi prin organizarea largă a difuzării în mase, operele de artă valoroase trebuie să devină bun al întregului nostru popor.

DIN PROIECTUL PROGRAMULUI PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN DE FĂURIRE A SOCIETĂŢII SOCIALISTE MULTILATERAL DEZVOLTATE ŞI ÎNAINTARE A ROMÂNIEI SPRE COMUNISM.

înaintarea României pe calea luminoasă a comunismului, artiştii plastici au în faţă posibilităţi nebănuite de desfăşurare a creaţiei specifice, de contribuţie directă la viaţa socială, la nevoile materiale şi spirituale ale poporului noastru.
Văzînd în cutezanţa, în lucida desfăşurare a acestui Program, fierbintele patriotism, puterea de sinteză şi însufleţire revoluţionară care caracterizează personalitatea secretarului general al partidului — tovarăşul Nicolae Ceauşescu, preşedintele Comisiei de redactare a Programului — sîntem convinşi că puterea şi forţa partidului, călăuză şi iniţiator al întregului popor, va deveni una cu dorinţa maselor largi în uriaşul efort de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.
Artiştii plastici consideră proiectul de Program al partidului şi Directivele dezvoltării economico-sociale documente fundamentale care limpezesc peste decenii perspective viitoarei dezvoltări a României pe calea comunismului şi, recunoscînd în principiile politicii interne şi externe propriile lor aspiraţii, îşi dau întreaga adeziune la acest Program, în care scop adoptă următoarele hotărîri şi măsuri:
1. Artiştii plastici vor milita la aplicarea în viaţă a Programului partidului prin mijloacele specifice artelor plastice; vor face totul pentru a contribui la formarea omului nou, cu o concepţie înaintată despre lume şi viaţă, vor oglindi în creaţie impetuoasa dezvoltare a societăţii noastre, înaintarea ei spre comunism.
2. Artiştii plastici — pictori, sculptori, decoratori, graficieni — conştienţi de faptul că au înalta datorie de a se inspira din izvorul viu al realităţilor sociale şi naţionale ale ţării noastre, vor aduce în arta lor suflul unei implicări profunde în cunoaşterea realităţii, a momentului istoric contemporan, odată cu cultivarea celor mai înalte valori ale tradiţiilor culturii noastre în spiritul ideologiei marxiste.
3. Artiştii plastici se angajează să promoveze o creaţie pătrunsă de ideile umanismului socialist, creaţie originală de înaltă calitate care să constituie un mijloc de afirmare a virtuţilor morale şi spirituale ale poporului român, să lupte pentru afirmarea acestor valori în circulaţia culturii naţionale şi universale, prin libera manifestare a talentului şi stilului de exprimare. În acest sens se va face o analiză aprofundată a sectorului nostru de activitate cu toate implicaţiile relaţionale — pentru a se asigura, prin măsuri eficiente, dezvoltarea tuturor capacităţilor noastre artistice.
4. Uniunea Artiştilor Plastici, în strînsă cooperare cu toţi factorii interesaţi, va avea în vedere dezvoltarea armonioasă a tuturor ramurilor de creaţie plastică, capabile să se adapteze noilor funcţii sociale impuse de dezvoltarea viitoare a ţării în acord cu programul civilizaţiei contemporane, cu noile cerinţe materiale şi spirituale ale societăţii.
5. Întreaga activitate de creaţie a membrilor Uniunii noastre se va desfăşura conform cu principiul muncii şi echităţii socialiste, promovîndu-se prin toate mijloacele adevăratele valori care să exprime plenar geniul creator al poporului nostru. În creaţia lor, artiştii vor face să vibreze virtuţile poporului în mijlocul căruia s-au născut şi pe care îl slujesc cu devotament, cu rîvna ca întreaga lor activitate să se situeze la loc de cinste în patrimoniul constituit al istoriei naţionale.
6. Situîndu-se pe poziţiile filosofiei marxiste, critica de artă va milita pentru promovarea creaţiei artistice de înaltă valoare, pentru educarea estetică a poporului, va contribui la difuzarea în mase a artei şi a funcţiilor sale în societatea contemporană.
Conştienţi de rolul important pe care arta îl are în societatea noastră, însufleţiţi de ideile mobilizatoare ale Programului partidului nostru, membrii Uniunii Artiştilor Plastici vor face totul pentru a se situa la înălţimea sarcinilor încredinţate de partid, vor milita neabătut pentru ca munca lor să se integreze armonios şi elocvent în marele efort al edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate, al înaintării noastre spre comunism.

PORTRETUL ÎN ARTA ROMÂNIEI SOCIALISTE

BRĂDUȚ COVALIU: *Portret, ulei*

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale plasticii românești actuale este, fără îndoială, adîncirea problematicii complexe necesitată de cerințele epocii, care se dovedește a fi o constantă a gîndirii artistice de după 23 August 1944. În al treizecilea an de la insurecția armată antifascistă națională, într-o etapă de densă interacțiune a tuturor domeniilor de activitate socială, este firesc să se treacă în revistă, cu gîndul de a face să se poată inventaria, tot ceea ce poate contribui să definească plusul de conștiință socialistă cîștigat de fiecare membru al societății noi românești, în curs de înfăptuire a construcției multilaterale a socialismului. Dialectica anilor de zbucium și de căutări, din 1944 încoace, a însemnat, pe de o parte, intuirea unui țel permanent al artei noastre contemporane — acela de a sluji, de a fi pusă în serviciul oamenilor, al poporului, pe de altă parte intuirea mijloacelor prin care se poate ajunge acest țel. Legarea prezentului cu trecutul, pentru a da o bază solidă viitorului, folosirea, în scopul propulsării înainte a vieții artistice contemporane, a celor mai valoroase tradiții ale picturii și sculpturii românești, instaurate de-a lungul istoriei, n-au fost puncte ușor de atins în acest program. Plenitudinea expresivă de azi și perfecta autenticitate și sinceritate a artistului față de sine însuși și față de țelurile artei, pe care o slujesc toți artiștii, sînt bunuri cucerite cu greu. A fost nevoie de renunțare la exuberanța lirică interbelică și la rafinamentul adeseori alexandrin al sensibilității, pentru ca arta să-și poată reachiziționa o capacitate de abordare a temei semnificative, în care, în istorie, pictura, sculptura și grafica o mai avuseseră, în perioada eroică de la mijlocul și în a doua treime a veacului trecut, de care se prevala și în perioada mișcărilor sociale de la începutul veacului nostru, și pe care anii interbelici o făcuseră să fie lăsată pe al doilea plan. Ideea legării programului artistic de realitatea trăită a fost prima teză pe care am văzut necesar să ne-o propunem.
Redescoperirea programului social al picturii și sculpturii din perspectiva unei perfecte sincerități artistice înseamnă în același timp introspecție, pe plan individual, și prospectare a necesităților artistice, ale masei publicului, pe plan social. Cine postula o nouă viziune a « istoricului », considerat drept o categorie estetică, avea în vedere integrarea, în această categorie, a ideii de conștiință de sine și de permanență a unui popor, cu însușirile sale specifice, și de descifrare a trăsăturilor acestora, specifice în fiecare din componenții săi, în fiecare din manifestările sale, în întreagă contribuția sa culturală la istoria lumii. Valoarea muncii în definirea omului contemporan, relația lui cu peisajul, în continuă transformare, al cetății industriale moderne și al satului pe cale de urbanizare, dialogul lui cu natura eternă, cu legile ei cunoscute și cu formele de mitologizare a sentimentelor ce țin adeseori locul cunoașterii acestora, au putut să fie puse în evidență, artistic, nu fără încrîncenări și opintiri. Ca să avem azi destule lucrări despre care să putem spune că oferă simboluri emblematice ale realității, ca să avem portrete cu sens categorial și tipice scene reprezentative pentru viața noastră actuală, pentru poezia istoriei, rostită fără emfază retorică, cu sentimentul firescului, între ingenuitate și orgoliu reținut, ca să ne putem afirma vitalitatea și în artă așa cum ne-o afirmăm în cultura materială, a fost nevoie de jertfe consimțite din partea fiecăruia dintre noi.
Sutele (și poate chiar miile) de artiști, ce ar fi cîntat mai cursiv, mai cu ușurință pe o singură coardă, cea lirică, a sensibilității lor, au fost obligați de propria lor conștiință să renunțe la acest grațios și comod exercițiu, să-și facă sieși violență, să se autoconstrîngă și autoeduce din nou, cu mai multă eficacitate decît ar fi făcut-o educarea lor de către alții, pînă la a înțelege și urma cursul vremii, pînă la a descifra cerințele momentului istoric prezent și pînă a le intrega, aceste necesități care ne îmbogățesc, nu ne limitează. Virtutea cinstei și a simplității, elocvența limbajului dens, nutrit de stofă emoțională și ideatică, profitul concentrării, sînt bunuri cîștigate azi, și nu de un an-doi, ci în cursul a mai bine de două decenii și jumătate, aproape trei decenii, de la expoziția grupării « Flacăra », din 1947, care a deschis drumul unei serii strălucite.
În cadrul efortului general de definire a trăsăturilor spirituale și morale ale omului societății socialiste, artiștilor plastici din Republica Socialistă România le-a revenit un rol însemnat. Înțelegerea obiectivelor plasticii contemporane odată integrată conștiinței artiștilor, era firesc ca genul portretistic să capete o pondere deosebită. Încă dinainte de anii '50, de la primele expoziții anuale de stat și de la primele regionale, devine evidentă străduința plasticienilor români de a depăși în portretistică preocupările intimist psihologice, ori predilecția pentru clasicele așa-zise « capete de expresie », adeseori prea puțin expresive. Îndreptîndu-și atenția tot mai consecvent spre chipurile oamenilor din popor, spre cele ale oamenilor muncii în genere, spre ale fruntașilor culturii și artei progresiste, ori ale personalităților de seamă din trecutul țării, pictorii, sculptorii și graficienii caută, în operele lor, caracterizarea bogatei lor biografii spirituale, punerea în lumină a exemplarității, a trăsăturilor vrednice de dat pildă semenilor, din configurația morală a celor portretizați. De la marii înaintași ai artei românești Th. Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian și Nicolae Tonitza, un Camil Ressu, un Jean Al. Steriadi, un Iosif Iser și Henri Catargi au mers înainte în pictură, cum de la Ioan Georgescu, Ștefan Valbudea, Dimitrie Paciurea și Constantin Brâncuși, un Ion Jalea, Oscar Han și Cornel Medrea au progresat în sculptură, în investigarea lumii de sentimente și idei a omului și în exprimarea ei plastică. Aceste trei decenii au înscris opere de neuitat în patrimoniul cultural al poporului român. Dincolo de timp și de diversitatea tendințelor înregistrate de arta românească de-a lungul deceniilor, operele acestora, și altor foarte merituoși practicieni ai artei românești, care au lucrat și în perioada aceasta istorică decisivă pentru noi, întind punți temeinice spre arta contemporană. Ele sînt și azi un îndemn, în permanență viu, spre stăruință și seriozitate meșteșugărească, spre concentrare psihică, perseverență și elan, pentru exprimarea pasiunii autentice a artei, îndrăgostite de valorile umaniste, condiție primordială a artei portretistice. În societatea nouă pe care oamenii muncii o înalță astăzi în patria noastră, totul stimulează orientarea spre aceste țeluri, spre formarea și dezvoltarea la maximum a acelor calități care pot promova în plastică idealul înălțării omului prin forța conștiinței sale. Calitatea nouă, socialistă, a artei contemporane românești, se poate considera datornică, parțial, și felului specific de a evolua al genului portretistic.
Dacă după prima expoziție colectivă, care a demonstrat noua orientare, cea intitulată « Flacăra », din 1947—1948, s-a vorbit cu oarecare îndreptățire despre doar parțiala rezolvare a chipului muncitorului, care rămînea unilaterală, neintegrînd unele din trăsăturile lui esențiale, și anume căldura umană, inițiativa creatoare, voința puternică și călăuzită de gîndire — pe parcursul a mai bine de un sfert de veac s-au înregistrat necontenite noi succese în această privință.

Încă de la regionalele din Iași, Cluj și Timișoara ale aceluiași an 1948, în sculptură, bunăoară, noua îndrumare apărea ca un bun definitiv cîștigat. « Minierul » și « Inovatorul » ale lui *Ion Irimescu* marcau un început secondat de portretul precursorului « Nicolae Bălcescu », opera lui *Gheorghe Anghel*. În 1952, Boris Caragea a prezentat prima machetă în bronz a monumentului *Lenin*, care astăzi se înalță în Piața Scînteii la București, o nouă verificare a posibilităților acestui maestru în domeniul artei monumentale, unde importanța temei solicita toate forțele. Curînd, un artist mai tînăr, *Marius Butunoiu*, a executat primul monument ecvestru din anii puterii populare, și anume monumentul generalisimului *Suvorov*, amplasat chiar pe locul bătăliei cîștigate de el împotriva turcilor, între Rîmnicu Sărat și Focșani, primă idee a altor portrete statuare ecvestre ca Mihai Viteazul de la Cluj, al aceluiași.

Maestrul Ion Jalea este autorul unor monumente înfățișînd marile figuri ale trecutului istoric, politic și cultural al neamului nostru: Eminescu, realizat în mai multe variante în 1950 și 1954, a fost definitivat în deceniul al 7-lea și amplasat într-un cadru natural, în parcul de la lacul Herăstrău. Pentru concursul Eminescu, instituit în vederea înălțării monumentului celui mai mare poet român, sculptorul *Constantin Baraschi* și tînărul pe atunci *Ovidiu Maitec* au realizat fiecare cîte o viziune diferită, pentru două orașe ale țării. La București s-a hotărît mai tîrziu să se amplaseze o lucrare realizată ulterior de *Gheorghe Anghel*, azi vizibilă în scuarul Ateneului, operă de adîncă pătrundere congenială a substratului liric funciar al modelului ilustru. Pentru marele compozitor George Enescu, s-a preferat, de către un juriu care a avut de ales între opere propuse de Cornel Medrea, Ion Irimescu, Boris Caragea, I. Jalea, C. Baraschi și Oscar Han, statuia impostată azi înaintea Operei din București, de Ion Jalea, în care forța calmă, reținută, noblețea de sentimente și marea seninătate a geniului, ce îmbina idealul clasic al omului mediteraneean cu avînturile romantice ale epocii, apar exprimate magistral. Tot Ion Jalea este autorul monumentului voievodului « Mircea cel Bătrîn », așezat în 1973 la Tulcea.

După excelente portrete-bust, realizate între cele două războaie, maestrul *Cornel Medrea* a expus în 1946 un « Michelangelo », încercînd să dea figurii frămîntatului artist al Renașterii italiene masca tipică a geniului contestatar.

În același an apar la el teme ca « Beethoven » și « Tolstoi », cărora le urmează, pînă în 1958, « George Coșbuc » și « Eminescu », apoi « Horia » și « Doja », denotînd un interes vădit către fizionomiile ce manifestă o mare complexitate a vieții lăuntrice, fie ea de tipul activ, al oamenilor faptei revoluționare, fie de tipul gîndirii creatoare.

Portretele fitopatologului academician Traian Săvulescu, auster umanist, devotat cauzei poporului, pictorului Corneliu Baba, sau compozitorilor Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu și Mihail Jora, demonstrează la Cornel Medrea o capacitate cu adevărat uluitoare de a surprinde viața ascunsă a gîndului, dincolo de chipurile expresive. Și în Bălcescul, ca și în Eminescul lui Constantin Baraschi se simte o anumită notă de retorism, prezentă și la bine-arhitecturatele (ca de obicei tot ce produce *Oscar Han*) portrete de voievozi « Ștefan cel Mare » și « Vasile Lupu » din 1959. Acest ultim artist ne-a dat apoi marele monument al voievodului care a realizat unirea tuturor românilor sub același steag, la începutul veacului al XVII-lea — Mihai Viteazul — amplasat în centrul orașului *Alba Iulia* în cadrul manifestării festive din 1968, celebrînd realizarea unității naționale și de stat a României.

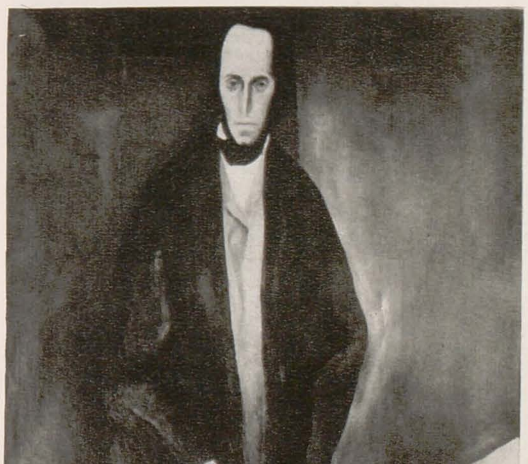
Portretistica de piedestal, slujită de Ion Irimescu și de Gheorghe Anghel în chipurile de intelectuali și artiști cu o subtilitate vrednică de Despiau, ajunge la maestrul *Romul Ladea* să încorporeze forța expresivă caracteristică marilor personalități politice, figuri voluntare și pline de autoritatea unui caracter decis. « Petru Groza », astăzi amplasat în București, pe bulevardul ce-i poartă numele, este un monument impresionant prin forța magnetică a personalității care se degajă din imaginea lui Romul Ladea, de o stilizare sintetică remarcabilă. *Geza Vida* este artistul maramureșan care ne-a obișnuit cu portretele țăranilor aspri, colțuroși, ce trăiesc în strînsă comuniune cu pădurea și scormonesc măruntaiele Carpaților Apuseni în căutarea filoanelor miniere aurifere. Figurile sale de minieri și ciobani, tipurile de cooperatori agricoli, viguroși și caracterizați de o activă conștiință de clasă, sînt imortalizate în lemnul pe care-l lucrează Vida, cu înțelegerea și cu dragostea celui ce, tăietor de pădure și lemnar o vreme, s-a înfrățit cu codrul din copilărie. Între « Oțelarul », « Sudorul », « Minierul » și « Utecistul » de Ion Irimescu, bronzuri de o mare autoritate a expresiei, denotînd o tipologie proprie muncitorului industrial, și țăranii lui Vida, este totuși o înrudire, prezentă în formula de viață lăuntrică investigată prin fizionomie și care denotă biografii afective bine înțelese.

Tot un țăran este și *Ion Vlasiu*, pictor, sculptor și scriitor deopotrivă, autorul a numeroase chipuri de oameni ai satului, legați de biografia sa, și autor, în același timp, al unor monumente închinate eroilor țărani ai revoluției transilvănene din 1786 Horia, Cloșca și Crișan — ce vor fi înălțate în curînd la Cluj. Pe o linie similară, a forței de expresie și subtilității psihologice, este configurată, în « 1907 », figura țăranului, din monumentul închinat răscoalelor țărănești, victimă a represiunii burghezo-moșierești patronate de dinastia Hohenzollernilor, tipic portret semnificativ, operă a lui *Naum Corcescu*. Același artist este autorul bustului monumental al compozitorului clasic român Ciprian Porumbescu.

Paul Vasilescu este autorul multor excelente portrete *istorice* propuneri de statui, ca Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrîn, Mihail Kogălniceanu și altele, ca și al unor busturi ale personalităților actualei etape din evoluția culturii românești: Eugen Jebeleanu, de la recenta municipală bucureșteană a anului 1974, este o pildă de adevăr psihologic. În Buzău, orașul său natal, statuia pictorului

1. H. H. CATARGI: *Țărani la masă, ulei (st.)*
2. AL. CIUCURENCU: *Acad. George Călinescu, ulei*
3. GHEORGHE IONESCU: *Autoportret, ulei (dr.)*
4. LIGIA MACOVEI: *Mamă cu fată, ulei*
5. VLADIMIR ZAMFIRESCU: *Nicolae Bălcescu, ulei*

PORTRETUL



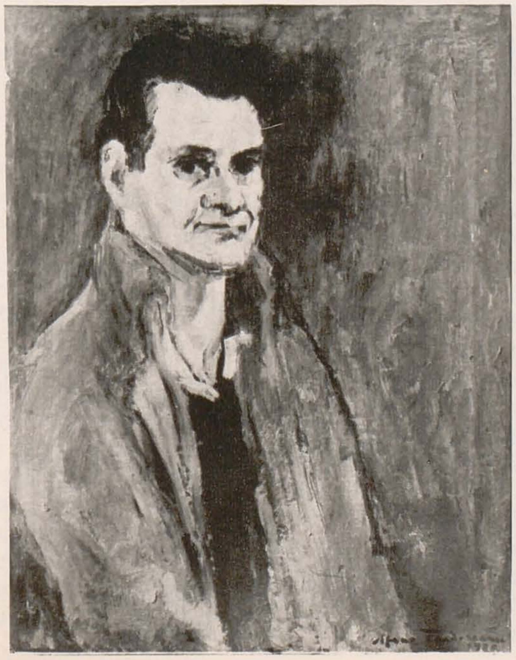
Ion Andreescu, de acest sculptor, este o probă de încadrare în spațiu.
Trebuie de asemenea avute în vedere excelentele interpretări ale tînărului sculptor Constantin I. Grigore Popovici, pentru masca, bustul și apoi statuia, ridicată de curînd la Bacău, a marelui poet George Bacovia, originar din acel oraș al Moldovei, neîndoielnică operă echivalentă liricii sale obsedante, persuasive, adînci.
Nu trebuie uitate portretele de țărani lucrate de clujanul *Kós András*, sau cele de tinere fete din popor, ale concetățeanului lui, *Szervatiusz Tibor*. Ele, dimpreună cu lucrările lui *Fekete Iosif* din Oradea și cu cele ale lui *Pușkaș Alexandru* și *Balogh Peter*, dau măsura unui tip de gîndire divers și inspirat, adeseori, ca și lemnul lui *Szervatiusz Jenö*, din izvoare folclorice ardelene — române și maghiare deopotrivă. *Iszak Martin* și *Csorvassy István* din Tg. Mureș sînt artiști încercați în compoziția cu temă istorică actuală și în sculptura de gen, din practicarea căreia își extrag forța de observație portretistică, ce-i ajută să realizeze busturi de muncitori și eroi ai clasei muncitoare pline de realism.
În această reînnoire a rosturilor mari ale portretului colaborează și mari artiste, de talia *Miliței Petrașcu* (« Brâncuși » « Tudor Vianu », « N. D. Cocea », « G. Oprescu »), sau a *Celinei Emilian* (« Pescar ») ori *Zoe Băicoianu* (« Textilista deputată Maria Dogaru »), *Gabriela Manole-Adoc* (« Stăpîna ogoarelor », « Studentă »), *Georgeta Caragiu* (« Fruntașul în producție Petre Crăciun din Onești »), *Ana Cordoneț* (« Țesătoarea fruntașe Iordache Frusina »), *Veturia Ilica* (« Utemistul Ion Lăzăreanu »), *Florica Ioan* (« Strungarul Anghel Ștefan »), *Iulia Oniță* (« Alexa Dumitrache, primă balerină la Opera Română »), *Radu Silvia* și multe alte sculptorițe.
Sînt celebre capetele de copii ale *Doinei Lie*, de pildă, alături de subtilele portrete de muncitoare pe care le-a reușit.
Luînd un exemplu oarecare, « Oțelarul » lui *Constantin Lucaci*, bust, granit negru, din expoziția de portrete organizată în mai-iunie 1961, în cinstea celei de a 40-a aniversări a înființării Partidului Comunist Român, ne dăm seama că în sculptura portretistică românească s-a achiziționat definitiv dimensiunea vieții lăuntrice pozitive.
Este de remarcat că artiștii plastici încorporează din ce în ce mai deplin ideea posibilității de a celebra memoria marilor figuri din trecutul și prezentul istoriei poporului român și a culturii sale, ca și chipul omului din popor ajuns la conștiința rostului său în lume, nu numai prin păstrarea în material durabil a fizionomiei lui, a aspectului persoanei sale fizice, ci și prin metoda proiectării unei imagini compulsate din ecourile sociale, populare, ale unei existențe intrată în legendă. Această tendință își asociază și capacitatea artiștilor români de a extrage învățăminte din lecția artei medievale și bogatul tezaur al folclorului plastic românesc, azi încă atît de viu.
În pictură, continuitatea slujirii genului portretistic se poate urmări de-a lungul întregii acestei perioade. Paralel cu abordarea compoziției cu temă socială și istorică evoluează

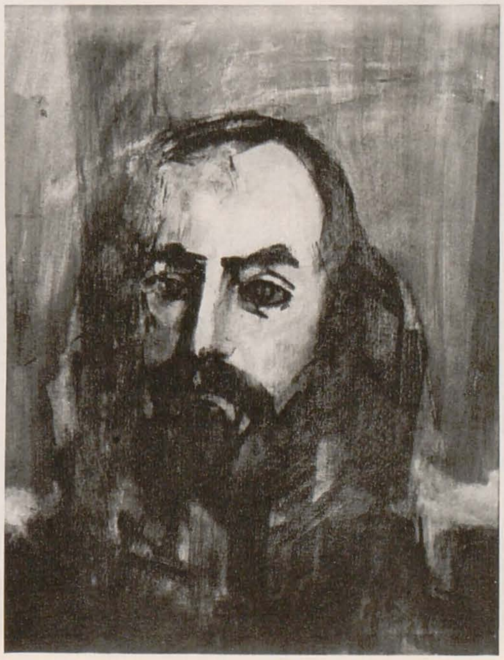
PORTRETUL

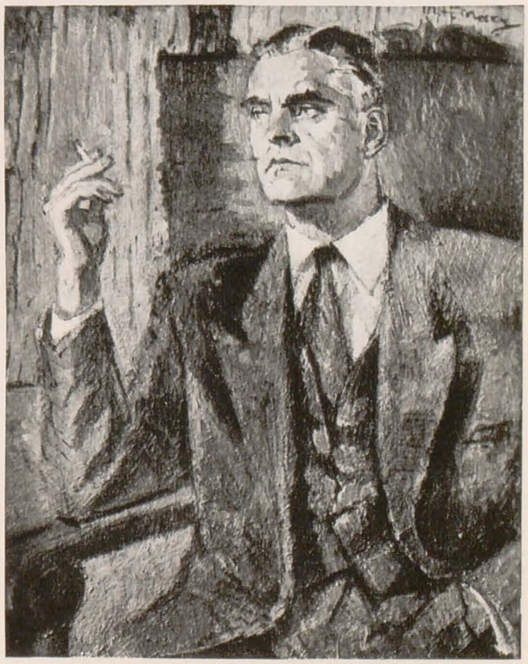
1. ION MUSCELEANU: *Portret, ulei*
2. KÓS ANDRÁS: *Cap cu draperie, lemn*

3. ION NICODIM: *Portret, ulei (st.)*
4. TRAIAN BRĂDEAN: *Bădia Nicolae, desen*
5. AFANE TEODOREANU: *Autoportret, ulei*
6. ION JALEA: *Portretul mamei, piatră (detaliu) (dr.)*
7. IACOB LAZĂR: *Eftimie Murgu, ulei*
8. M. H. MAXY: *Portretul Acad. Zaharia Stancu, ulei*

și portretul, în sensul revenirii la o tradiție care a dat în trecut opere remarcabile. Postulatele marelui curent de gîndire progresistă, ilustrat mai bine ca oricînd în veacul nostru prin noul umanism al popoarelor eliberate ce construiesc socialismul în patria lor, într-un spirit de solidaritate cu proletariatul lumii, luptător pentru drepturile și libertățile sale, pentru o viață mai demnă și îmbelșugată, sînt identificabile cu brio în noua pictură.
Ar fi greu să decidem *cînd* anume s-a marcat începutul noului spirit portretistic în pictura românească. Artiști cum sînt *Camil Ressu*, *Jean Al. Steriadi* și *Iosif Iser* și-au continuat, după Eliberare, pînă la sfîrșitul unei vieți încununată de onoruri și de glorie, seria splendidelor portrete de mare forță realistă cu care, în perioada interbelică și chiar înainte de primul război mondial, își cuceriseră un loc binemeritat în inima poporului, alături de care s-au aflat prin arta lor. Omul și valorile materiale și spirituale create prin forța muncii lui, de-a lungul unei vieți de autodepășiri și de emulație cu semenii, au stat în centrul preocupărilor acestor maeștri. Dacă opera unora ca Nicolae Tonitza și Ștefan Dimitrescu, morți înainte de întorsătura epocală a istoriei noastre contemporane, rodește numai în urmași, a fost un noroc al picturii românești că acești trei pictori pomeniți mai sus au lucrat încă ani îndelungați după 1944.
În genul portretistic, regretatul *M. H. Maxy*, unul din cei mai prestigioși desenatori din pictura românească, își expusese, de prin anii 1945—1946, seria chipurilor de minieri din Valea Jiului.
Dacă am deschis lista vastă a reușitelor prin care acești artiști înfățișează direcții diverse în portretistica picturală contemporană românească, nu trebuie uitat totuși că, în acești ani ai puterii populare, portretistica a mai beneficiat un timp și de dorința entuziastă, a acestor venerați maeștri, de a reveni la preocupările lor esențiale. Așa, *Iosif Iser* (Portretul scriitorului Gala Galaction din 1950, și « Autoportretul » din același an, sau portretul lui Gh. Gheorghiu-Dej, în 1952), *Jean Al. Steriadi* (Portretul « A. Toma », 1951), *Nicolae Dărăscu*, *Francisc Șirato*, *Marius Bunescu*, *Samuel Mützner*, *Rudolf Schweitzer-Cumpăna*, *Alexandru Ziffer*. Trebuie relevate realizările portretistice ale marelui *Dumitru Ghiață*, neîntrecut interpret al țărănimii Olteniei sale natale, și a lui *Lucian Grigorescu* (« Actorul V. Valentineanu », « Studenta », « Tineri utecişti »), înainte de a ne opri la *Henri Catargi*, clasicul în viață al picturii românești, artist din imediata apropiere a lui Theodor Pallady (de asemenea activ un timp în anii noștri, dar fără alte portrete decît cîteva schițe după veșnic—singurul său model portretistic — propriul său chip).
Henri Catargi a realizat portrete de muncitori, forjori și sudori, oțelari și cocsari, țărănci cooperatiste, țesătoare și filatoare, de o mare noblețe a atitudinii, de o mare capacitate de iradiere psihică.
Corneliu Baba, al cărui nume și a cărui operă este astăzi cunoscută întregii lumi, socialiste și nesocialiste, aborda, tot pe atunci, în cadrul expoziției « Artă — Muncă — Democrație »,







PORTRETUL

1. CORNEL MEDREA: *Țărancă, ghips*

2. ION VLASIU: *Maternitate, marmură*
3. ROMUL LADEA: *Tatăl meu Gheorghe, bronz*
4. ION IRIMESCU: *Muncitor, bronz (detaliu)*
5. IULIA ONIȚĂ: *Ana Ipătescu, bronz*
6. IOSIF FEKETE: *Al. Ciucurencu, piatră*
7. PAUL VASILESCU: *M. Kogălniceanu, ghips patinat*

teme asemănătoare; chipurile sale de minieri și țărani egalează în importanță splendida-i portretistică a anilor următori. În expoziția închinată celei de a o sută aniversări a dramaturgului Caragiale, Baba expunea un triptic, inspirat din scrierile acestuia în legătură cu răscoalele din 1907, în care formula concentrată și foarte convingătoare a portretisticii lui se vedea aplicată în compoziție. Aptitudinea maestrului de a face perceptibilă desfășurarea unei gîndiri, de a exprima conținuturile unei conștiințe umane, într-o viziune de un mare dramatism, de o tensiune psihologică acută, se vădește de-a lungul întregii sale activități, pînă în prezent, neștirbită. De la « Jucătorul de șah » încoace, nenumărate sînt portretele oamenilor tipici și numeroase sînt de asemenea cele ale personalităților marcante ale culturii în care maestrul, respingînd ideea modelului — motiv de pictură, se lasă antrenat în investigarea universurilor lăuntrice, la statornicirea în imagine picturală a lumii de valori spirituale manifestate de fiecare.

Complexitatea sufletească extremă, împletirea de concentrată energie și disponibilitate psihică aptă pentru vis, se văd în portretul actriței poporului Lucia Sturdza-Bulandra și în cel al scriitorului epic Mihail Sadoveanu (1953), adevărate portrete umaniste, pline de gravitate, incitatoare la meditație; și cine ar putea uita vreodată, chiar văzute numai în reproduceri, portretele sale de tinere femei, studente și muncitoare, sau chipurile pline de întrebări ale misterioșilor săi « arlechini », în fond măști ale afectelor puternice, pasiunilor și voinței de a le depăși prin gîndire și forță de caracter, galerie a existenței omenești la toate nivelele vîrstelor și profesiunilor, a condiției mentale diferențiate. Munca, frămîntările și năzuințele omului apar în portretele-grup realizate de Baba (« Țăranii », din 1958, sau « Oțelarii », cîțiva ani mai tîrziu) redate într-un chip cu totul cuceritor, printr-o privire, un zîmbet sau un rictus al feței, un instantaneu al pantomimei, o înclinare a capului. Se poate uita expresia femeii-mame și soții, din « Odihna pe cîmp » a anului 1954? Baba a depășit faza aceasta, în favoarea unei mai mari vigori a expresiei psihologice, argumentată în chipul proiecției de sine în portret, pe o formulă din ce în ce mai aptă de a fi considerată expresionistă. Convins că « epoca noastră ne oferă trăirea cea mai intensă pe care a cunoscut-o vreodată omenirea », și că « pentru a traduce în artă intensitatea dramatismului și a entuziasmului ei, aceste două aspecte variate și permanente ale trăirii omenești, este nevoie de mijloace corespunzătoare, că nu orice vocabular, orice instrument, orice paletă poate traduce aceste culmi ale vieții » — cum însuși declara, Baba recunoaște valoarea lecției de continuitate conținută în operele tuturor marilor maeștri ai artei realiste.

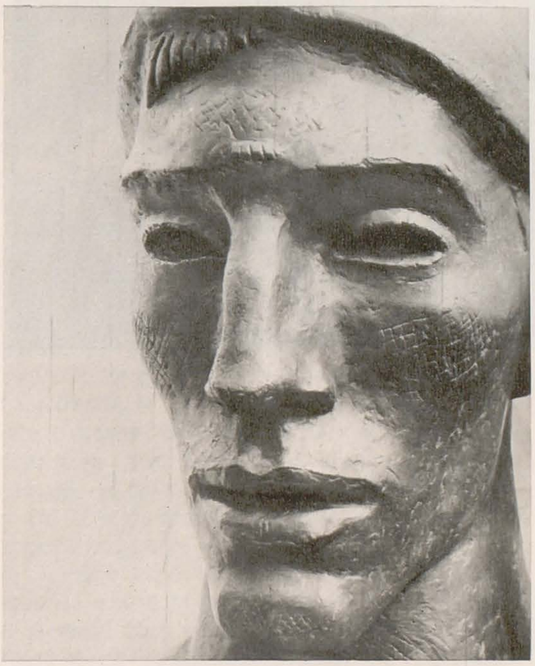
Afirmat de asemenea între cele două războaie, *Alexandru Ciucurencu* a contribuit substanțial la dezvoltarea expresiei picturale și a sudurii dintre conținutul psihic și limbajul modern al operei. « Desigur, nu există un singur limbaj și o singură viziune artistică. Amîndouă variază după temperamentul și perso-

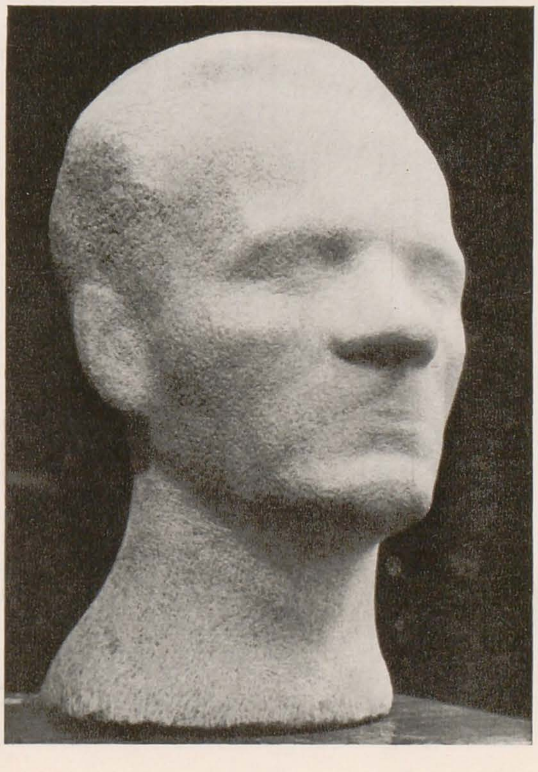
nalitatea fiecărui artist. Ceea ce ne rămîne comun este concepția realistă . . . a lumii înconjurătoare ». Format într-o ambianță postimpresionistă, între fauvism și cubismul lui André Lhote, cu care a studiat la Paris, Ciucurencu și-a revăzut arsenalul de mijloace spre a ajunge să realizeze portretele umaniste de mare adîncime și vibrație, înfățișînd pe compozitorii Mihail Jora, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Alessandrescu, pe colecționarul K. H. Zambaccian, pe poetul Marcel Breslașu și pe criticul Gheorghe Călinescu, pe actrița Sonia Cluceru, sau pe revoluționara de la 1848, legendara Ana Ipătescu, realizînd evocări de mare autenticitate umană și forță expresivă. Să nu uităm că, în 1961, același Ciucurencu ne-a dat portretul eroului muncii socialiste Gheorghe Belu, maistru la rafinăria 1 Mai, și că seria nu s-a încheiat.

Sînt încredințat că, în muzeul imaginar al fiecărui iubitor de artă din România, frumoasa consecvență față de sine a acestor artiști, demonstrată în trăirea la unison cu întregul popor, a frămîntărilor epocii și a aspirațiilor care dau preț spiritual activității de fiecare zi a producătorilor de bunuri materiale, și-a aflat un ecou materializat în imagini. Portretul actual nu mai e doar biografie exemplară, de tip plutarhian, axată pe o singură calitate, nu mai e nici doar « roman » sau « schiță de caracter », este un poem al identificării artistului cu timpul său.

Desigur, fac parte din patrimoniul întregului popor opere portretistice ca acelea ale *Ligiei Macovei* înfățișînd în special o categorie umană încă obidită, tinerele fete și femei din regiunile sudice ale Italiei, cutreierată de artistă la mai multe vîrste, și asupra cărora revine necontenit. E portretul viu al foamei claselor exploatate ce își întipărește privirile sumbre și adînci în memoria noastră, prin operele acestea, de o factură expresionistă, contrastînd cu strălucirea priveliștilor însoritelor țărmuri de mare pe care figurile se profilează. Cîtă diferență între dramatismul acestei viziuni critice asupra unor regiuni încă înapoiate, din țările civilizației de consum, și calmul respirînd optimism al operelor Ligiei Macovei închinate oamenilor muncii din țara noastră! Portretele de tinere ale pictorului *Ion Musceleanu*, de asemenea țărance, studente sau eleve ori muncitoare din anii noștri, sînt îndemnuri spre visare și poezie. Dar este oare greu de explicat caracterul acesta de omenie caldă, de exaltare la vederea frumuseții fizice și morale a omului, știindu-se că pictorii români de azi recepteazǎ, văd, întîmpină o realitate care oferă asemenea spectacole la tot pasul?

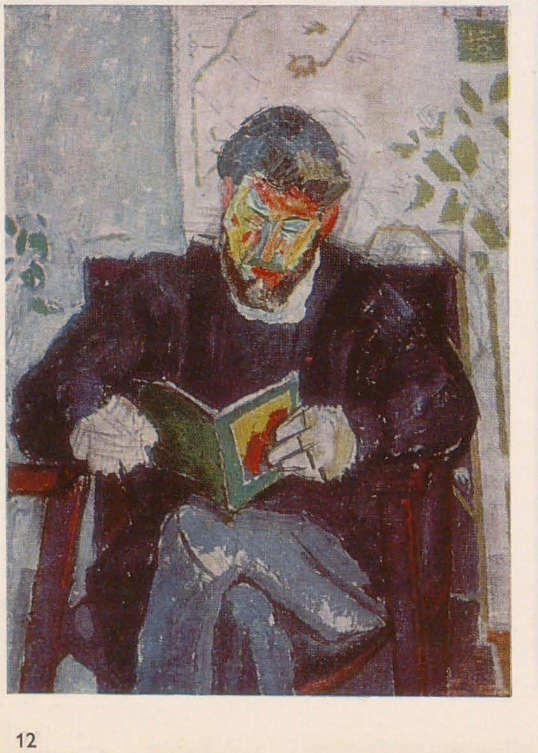
Dragostea de om, omenia caldă, vitalitatea puternică și triumfătoare asupra vicisitudinilor unor biografii adeseori dramatice, încrederea în oameni și în forța lor creatoare, în demnitatea lor, în dreptul lor la fericire, toate calități ce se degajă din asemenea opere și care alcătuiesc atmosfera morală a vieții și manifestărilor societății noi resimțită global, ca o unitate, pot fi atît de divers exprimate, cum s-a dovedit că pot fi, cu fiecare prilej festiv ce a dat naștere unei desfășurări tematice într-o expoziție, și cu multe alte prilejuri, lipsite de acest caracter sărbătoresc, ce

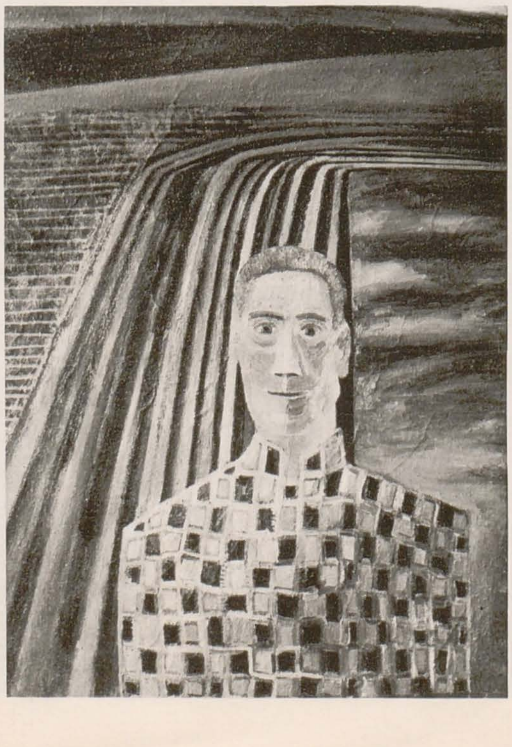




PORTRETUL

1. CORNELIU BABA: *Modelele*, ulei
2. CONSTANTIN CRĂCIUN: *Portret*, ulei
3. FLORIN NICULIU: *Țăran pe arătură*, ulei





au urmat de atunci și pînă azi, de fiecare dată pe o treaptă mai înaltă.

S-ar părea că pictorii români au îmbrățișat, în a doua jumătate a perioadei de trei decenii de care ne ocupăm, ideea diversității inexorabile a stilurilor personale, în cadrul unor viziuni plastice care ar traduce una și aceeași filosofie subiacentă a imaginii : concepția umanistă a socialismului. Dacă țelul moral de căpetenie al societății socialiste în materie de modelare a indivizilor umani este crearea posibilităților de dezvoltare a unui tip de om integral, multilateral cultivat și eficient în munca sa, îndrăgostit de o specialitate, cu păstrarea însă a orizontului universalității, propriu adevăraților oameni cu acces la viața spirituală a omenirii din toate timpurile, prevăzînd deci și pe cele viitoare, faptul că pictorii și sculptorii de azi configurează, în chip diferit fiecare, portretul contemporanilor lor, nu poate decît să ne bucure, căci este în acord cu așteptările oricărui revoluționar adevărat.

Această diversitate, care ține de natura talentelor, face să se diferențieze, în cadrul aceleiași unități, apropiate totuși subteran prin gîndirea social-istorică consecvent umanistă a artei socialiste românești, nu numai pe reprezentanții diverselor generații — cei mai înverșunați realiști fiind cei în jur de 30 de ani — dar și pe reprezentanții diferitelor tipuri de sensibilitate. Tipologia artiștilor, dublînd pe aceea a modelelor lor de pictură și sculptură, aduce istoriei artelor prezentului un plus de semnificație umană.

Cu toate acestea, rareori, ca în România acum în jurul anilor '70, s-a constatat în istoria artei prezența mai vădită a unui profund spirit unificator de conținuturi în gîndirea plastică, dincolo de diversitatea stilistică. Într-o expoziție contemporană românească, privitorul nu riscă să constate formule de viziune aparținînd la universuri diferite de gîndire, căci varietatea modalităților de expresie este organică, ea servește acelorași subiacente imagini, coordonate sigure ale conștiinței. Vizitatorul care n-are nici o informație în legătură cu generația căreia-i aparțin artiștii de pe etichetele tablourilor, rămînînd numai la sensurile operelor și la mijloacele prin care ele se transmit, va putea lesne paria greșit, stabilind familiile de spirite că aparținînd uneia și aceleiași generații. Astfel, septuagenarului *Catul Bogdan*, subtilul colorist, de o mare delicatețe a tonurilor, amintind cromatica scoarțelor populare ardelene, colorate cu pigmenți vegetali, stinși de vreme, îi vor putea cu ușurință asimila operele (și în portretistică, în special portretele de femeie, dar și portretele semnificative, istorice, ca acela al lui N. Iorga) cu ale pictorului din generația mijlocie *Traian Brădean*, transilvănean și el, care în unele imagini portretistice știe să fie, ca și în compozițiile sale (dincolo de economia mijloacelor, exemplară), definitoriu și monumental în simplitatea clară a imaginii. Foarte aproape de acest tip de a gîndi, simplificată, imaginea portretistică, se află *Constantin Piliuță*, nu numai cu chipurile sale de voievozi ci și cu portretele oamenilor de cultură contemporani, printre care cel al lui Tudor Arghezi este intrat în

conștiința iubitorilor de frumos ca o exemplară adecvare a vizualului la liric. Cine ar încerca să măsoare elementele *semnificante* adecvate limbajului realist la un sexagenar recunoscut ca aparținînd acestei îndrumări stilistice de o viață, cum este *Gheorghe Ionescu* (autorul unor celebre portrete feminine) și la unii artiști din generația de 30 de ani, ar găsi că în *Horia Bernea*, de pildă, în portretele cum sînt Costache Negri, aceste elemente sînt de o densitate de fel mai scăzută. Pentru Horia Bernea, autor al unei bogate opere întemeiate pe preeminența modului firesc de a fixa imaginea văzută, *cu ochii tuturor oamenilor*, teoretizarea lipsei de diferențiere esențială dintre imaginea picturului și cea obținută prin mijloacele fotografiei sau pornită de la fotografie face parte dintr-un program de acțiune expus în cataloagele expozițiilor sale, de mare răsunet în public. Tot un punct de vedere cu acesta proferă la fel de tînărul *Grigorescu Ion*, pentru portretele lipsite de orice fel de emfază, ale căruia concurența cu benzile desenate fiind un punct de pornire. Ideea demitizării artei portretistice, a revenirii ei la o formă de acțiune documentară, este îmbrățișată azi de un grup de artiști tineri, care-și caută, în nuditatea modalităților strict optice de transcriere a realității, o justificare pentru reevaluarea modernă a lumii concrete, căreia o bună parte din pictorii globului i-au întors spatele. Alți tineri, ca *Vladimir Zamfirescu*, de pildă, sau ca *Semproniu Iclozan*, își dau toată osteneala pentru ca frumoasele lor dotații de pictori ai realității să nu alunece pe panta selecționării, dintre datele ei, doar a celor « frumoase », și-și fac o deviză din « cinstea văzului ». Grupul de tineri realiști produși de învățămîntul maestrului Baba realizează, în portretistică, miracolul de a fi în același timp integrați în contemporaneitate prin importanța temelor portretistice abordate, și înscriși în istorie prin reevaluarea putințelor și rosturilor marei arte de muzeu, cu care opere ca « Nicolae Bălcescu » al primului, sau « Savanții », seamănă seducător de mult, cu deosebirea doar că aici pictura de muzeu devine citat, « strat supraimprimat » de senzații, de ordinul celor rememorate, scoase din rezervorul memoriei și puse să le întîmpine pe ale obiectului de sub ochi.

Reactualizarea formulei portretului umanist al secolelor trecute, cu rafinamentul clar de a-l face să devină o referință de gradul doi, pentru transmiterea conținuturilor actuale de conștiință, este preocuparea unui grup mare de tineri, printre care *Constanțiu Mara*, monumentalist, abordînd în răstimpuri opera de mici dimensiuni, se remarcă prin neta sa preferință pentru imaginea portretistică de tipul renascentist italian, în vreme ce, pentru alți tineri, ca *Dan Negoescu*, flamanzii sînt alfa și omega picturii.

Foarte tînărul *Corneliu Brudașcu* este unul din închinătorii figurativului brut, nesofisticat, postulînd ca un rapel imaginea mecanică imprimată în magazinele ilustrate, cu ostentația acestei asemănări, care obligă la măsuri de ordinul renunțării la « suprafața frumoasă » a stratului pictat și are în vedere doar capacitatea de sugestie a imaginii recepționate de ochi. La artista din generația medie *Lia Bobe-Szasz*, intrarea într-o fervoare a fazei noului realism s-a petrecut după 40 de ani, recent, printr-un eveniment de ordin sentimental: dragostea față de generația copiilor noștri deveniți adolescenți și înălțîndu-se spre maturitate văzînd cu ochii. Portretele de tineri ale acestei artiste, ce altădată optase pentru un expresionism « al său » și care astăzi face exercițiul aproape ascetic al renunțării la orice interpretare a imaginii văzute, a transcrierii « documentare » a realității (de o nobilă esență epistemologică, totuși, acest exercițiu ! . . .), au fost admirate de curînd și la Bienala artei angajate de la Sofia în 1973. Mărturisesc că preferința noastră merge către maeștrii generației de 50 de ani, sau din jurul jumătății de veac.

Nu cred să existe portrete mai sumbre, mai puțin făcute ca să fie admirate, decît cele ale lui *Ion Brăduț Covaliu*, și, totuși, similitudinile unora dintre ele cu modestia rafinată a portretelor italiene dinainte de renașterea culminantă se menține, chiar atunci cînd constați că, paralel, un mod de a vedea chipul omului, desprins din contactul cu arta populară românească, este implicat în aceste figuri simplificate, lipsite de ostentația căutării frumuseții, fără să se rușineze de nuditatea mijloacelor lor, în fond o atracție în plus, și suficientă de altfel. În fiecare personaj, istoric sau contemporan, pe care-l pictează, Covaliu descoperă ceva ce și în el descoperise, și hotărîrea virilă de a renunța la tropi, la figurile de stil convenționale, poate fi susținută, la acest esențialmente pictor al figurii umane, prin consubstanțialitatea ei cu candoarea unui suflet ce știe să prețuiască valorile morale atît în omul simplu cît și în cel ales de destinul istoric să-l slujească. În portretele sale de femei se afirmă un ideal de valoare care trece dincolo de aspectul frumos, în care robustețea și vitalitatea mamei se asociază cu o grație nativă, mult mai prețioasă decît exteriorul plăcut. Fără grandilocvență impunătoare, portretele sale sînt creațiile unui gînditor și ale unui arhitect al formei. Grav mai curînd decît exuberant, registrul picturii lui Covaliu are o asprime inteligentă care frizează poezia la nivelul certitudinilor conștiinței.

La toți artiștii adevărați — pentru care pasiunea experimentării modalităților diverse de expresie este neapărat asociată cu dorința ancorării în portul certitudinilor, cîndva — se pot afla « faze » în cursul unei vieți închinate artei. La *Ion Pacea* portul sigur, apărat de furtunile temperamentului și de denivelările climatelor de tinerețe, este cel al expresivității căutate în sobra noblețe a artei decorative populare. Influența cromaticii scoarțelor bogat și ferm colorate ale regiunilor Balcano-Dunărene, fie că ele sînt românești, bulgare ori sîrbe sau macedonene ori bosniace, schematizarea unor proiecții planimetrice ale volumului organic, pentru a-l preface în pictogramă expresivă, sînt procese care se petrec la Ion Pacea, începînd din al treilea deceniu al vieții sale ce se apropie azi de 50 de ani, cu o egală intensitate de cînd artistul și-a înțeles rădăcinile macedo-române și ansamblul ariei stilistice în care se integrează ele. Pacea este un pictor al țărăncilor tăcute și impunătoare, prin însăși prezența lor lipsită de retorică, după cum *Ion Sălișteanu*, cu mai puțin de un deceniu mai tînăr, este un pictor al meditației asupra omului (« Chipul curat al amintirii ») sau al exortației morale (« Autoportretele » sau « După lucru ») pe calea lipsei de ostentație a discursului persuasiv, strict vizual, neliterar, neretoric. De o poezie cu totul diferită ca esență și ton, operele celor doi pictori se aseamănă prin fondul de cuviință adîncă, țărănească, specifică pentru această clasă cu elaborări artistice îndrăgite de pictori. *Cuviința*, calitate de mare preț într-o lume artistică, așa cum a devenit lumea cosmopolită a artei veacului al XX-lea, pe care artiștii vremii noastre socialiste caută să o amendeze. Cuviința și omenia sînt valorile unei conștiente integrări afective, intelectuale și volitive, în universul, dorit dublat de valoare, pe care-l construiește visul activ al sufletelor cu adevărat progresiste, ce întrevăd omul viitorului, solidar cu toți oamenii, cărora li se simte dator, redevabil, și pe care caută să-i slujească.

Cine a înțeles nevoia de purificare morală și de frumusețe lăuntrică, atîta cît reiese ea că este de arzătoare, din tipologia preferențială a unor « suprarealiști » cum sînt *Sabin Bălașa*, *Florin Niculiu*, *Carolina Iacob*, *Paula Ribariu* și alți tineri, ca *Gavrilean*, *Câlția* ori *Gânju*, va înțelege și faptul că în arta portretistică românească de astăzi, separat de dorința de redare a realității la nivelul « constat »-ului obiectiv, se descifrează și nevoia de exemplaritate, de ideal, de construcție a obiectului studiat și de programare a lui într-un sens voit. Așa se lămuresc și intențiile lui *Aurel Nedel* sau *Iacob Lazăr*, *Rodica Lazăr*, *Sultana Maitec*. Așa, cele ale *Elenei Greculesi* sau ale *Luciei Ioan*. Așa, elementele de mare și activă nevoie de puritate, din opera tinerilor, proaspeți absolvenți ai Institutelor de artă. Demonstrație de preocupări creatoare majore, expozițiile românești de artă plastică mărturisesc stadiul căutărilor de ordinul expresiei și limbajului fundamental adecvate noilor conținuturi.

Nimic ostentativ, totul firesc, măsurat, armonic, discret și plin de o poezie care e a adevărului lăuntric, al sincerității artistului.

ION FRUNZETTI

SOCIÉTÉ ANONYME

DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS, ETC.

PREMIÈRE

EXPOSITION

1874

35, Boulevard des Capucines, 35

CATALOGUE

Prix : 50 centimes

L'Exposition est ouverte du 15 avril au 15 mai 1874, de 10 heures du matin à 6 h. du soir et de 8 h. à 10 heures du soir.

PRIX D'ENTRÉE : 1 FRANC

PARIS

IMPRIMERIE ALCAN-LÉVY

61, RUE DE LAFAYETTE

1874

Centenarul primei expoziții impresioniste

21 de pictori au conceput ideea de a forma o societate cu scopul de a organiza expoziții libere, fără jurii sau recompense onorifice, unde fiecare asociat poate să-și expună și să-și vîndă operele. Societatea a putut să-și deschidă ieri prima expoziție în vechile ateliere ale lui Nadar.

Ziarul Le Gaulois, 18 aprilie 1874

Iată un nou dezastru. Cinci sau șase alienați, printre care și o femeie, un grup de nenorociți atinși de nebunia ambiției, și-au dat întîlnire pentru a expune operele. Acești așa-ziși artiști se intitulează, intransigenți, impresioniști; ei iau pînze, culori și pensule aruncînd la întîmplare cîteva tonuri și riscă totul. Înspăimîntător spectacol al vanității umane ajunsă pînă la demență. Făceți-l pe Dl. Pissarro să înțeleagă că arborii nu sînt violeți, că cerul nu are tonul untului proaspăt, că în nici o țară nu se văd lucrurile pe care el le pictează. Încercați să-i explicați d-lui Renoir că torsul unei femei nu este o grămadă de carne în descompunere, cu pete verzi-violacee care denotă starea de completă putrefacție a unui cadavru.

ALBERT WOLFF (Le Figaro)

Dacă s-ar căuta o definiție, s-ar găsi că această pictură este mai degrabă decorativă. Ea urmărește în mod unic efectul de impresie, lăsînd căutarea expresiei pasionaților liniei.

ARMAND SILVESTRE

Pentru mine, un tablou trebuie să fie un lucru amabil, vesel și drăguț, da, drăguț. Sînt destule lucruri neplăcute în viață ca să mai fabricăm și noi altele.

RENOIR

În absența senzației, nimic, absolut nimic nu e valabil.

CAMILLE PISSARRO

Noua școală franceză este putreziciune și descompunere pur și simplu.

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Am găsit această expoziție (a impresioniștilor, din 1876) interesantă desigur. Dar ea a avut ca rezultat să-mi amintească mai bine ca niciodată toate bunele și vechile reguli după care frumosul e frumos, urîtul urît, și subtilitățile care cheamă sațietatea, un lucru de care trebuie să știi să te aperi. Nici unul din expozanți nu dă impresia unui talent de primă mărime și de altfel ceea ce mă izbește în doctrinele impresioniste e că ele par incompatibile — în spiritul unui pictor — cu existența unui astfel de talent. Pentru a le adopta trebuie să fii fără nici un fel de imaginație.

HENRY JAMES

Impresionismul a săvîrșit lucruri mai presus de progresul tehnic. El a exprimat o luare de poziție morală de o reală valoare. Cum a remarcat foarte just contele Nieuwenkerke, era o pictură de democrați. Impresionismul este expresia perfectă a umanismului democratic a acestei vieți fericite despre care se credea, pînă în ultimul timp, că este la îndemîna tuturor.

KENNETH CLARK

Cu toate că Revoluția din 1793 a schimbat complet, politic și social, fața Franței, ea nu a reușit să fie și emanciparea artelor, inseparabil legate, pictura și literatura. Iată de ce se poate spune că Revoluția impresionistă n-a fost decît un episod diferit al Revoluției din 1793.

WYNFORD DEWHURST

Impresionismul, a cărui existență a transformat natura într-un cîmp al viziunii personale și sensibile, liberă de orice formalism și schimbătoare după spectator, a făcut din pictură un domeniu ideal al libertății; el a atras numeroși oameni suferind din cauza regulilor morale tot mai nesigure și mai absurde, ale clasei de mijloc, pe măsură ce se dezvoltau monopolurile capitaliste.

MAYER SCHAPIRO

Impresioniștii au refuzat să găsească, în ceea ce filosofii numesc realitatea «exterioară», un mijloc sau un simbol; ceea ce ei iubesc e însăși viața și au fost răsplătiți prin darul generos al veritabilei ei instanțe. Acest păgînism spontan și fără pretenție constituie, dacă nu mă înșel, rațiunea pentru care au fost și sînt încă atît de dragi atîtor oameni sensibili care altfel nu se simt decît puțin atrași de pictură.

CLIVE BELL

. . . Se poate demonstra că preocupările și cercetările impresioniștilor sînt paralele în pictură cu cercetările structurale ale inginerilor în cîmpul construcției; și nu numai polemica impresionistă contra academiștilor e similară cu aceea a constructorilor contra arhitecților decoratori — dar este clară analogia dintre spațiul pictural al impresioniștilor și spațiul constructiv al noii arhitecturi în fier. Și într-un caz și altul nu se pleacă de la o concepție preconstitutivă a spațiului; spațiul se determină în operă prin raportul dintre elementele ei constitutive.

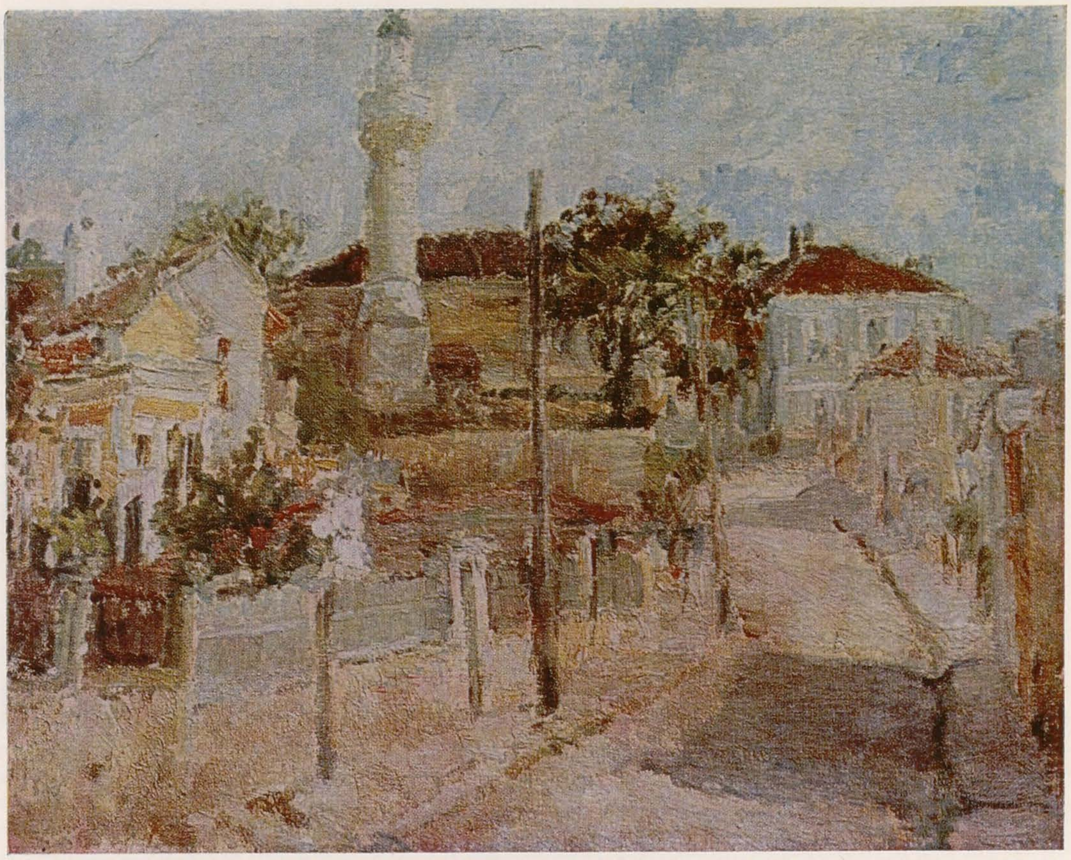
G.C. ARGAN

Impresionismul a fost o revoluție în felul de a simți și de a vedea, o revoluție care a modificat nu numai pictura, dar și sculptura, muzica, literatura, ba chiar și critica, și care nu și-a pierdut nici astăzi o oarecare putere de sugestie.

LIONELLO VENTURI

«IMPRESIONISMUL» ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ

JEAN AL. STERIADI



JEAN AL. STERIADI: Stradă la Medgidia, ulei

Una din trăsăturile semnificative ale școlii românești de pictură — pînă la cel de al doilea război mondial — a fost spiritul ei de independență, atît față de curentele artistice deja omologate, cît și față de cele ce au reprezentat, într-un moment sau altul, avangarda artistică occidentală. După o serie de artiști de valoare secundară, pentru care academismul a reprezentat un ideal, o veleitate mai mult decît o realizare, întemeietorul școlii românești de pictură modernă, Nicolae Grigorescu, a creat o artă ce nu e debitoare nici academismului — puternic încă în cercurile oficiale din întreaga Europă pînă în primul deceniu al veacului nostru [1] — dar nici curentului de avangardă în epoca formării sale la Paris, impresionismul, pe care nu l-a acceptat decît în felul său [2].

Prin chiar actul său de naștere, constituit de opera grigoresciană, școala românească de pictură modernă se înscrie în rîndul tendințelor înnoitoare ale timpului, manifestînd însă față de doctrinele estetice ce au urmat impresionismului o atitudine de independență, atitudine ce a avut drept rezultat faptul că nici unul dintre pictorii noștri reprezentativi de după Grigorescu nu poate fi integrat decît parțial, trunchiat, în trăsăturile specifice ale vreunei tendințe sau direcții artistice occidentale.

Cazul este similar, într-o oarecare măsură, cu situația în care s-a aflat — în perioada interbelică — «Școala franceză», prin artiști ca Bonnard, Vuillard, Rouault, Dunoyer de Segonzac, Manguin, în mare măsură și Marquet, în operele cărora se pot distinge trăsături ale artei franceze «din totdeauna», școală pe care René Huyghe și Jean Rudel o opun cosmopolitismului «Școlii de la Paris» [3]. Aceasta nu înseamnă însă că n-au existat și la noi susținători și promotori ai avangardei artistice. Studii recente au scos în relief faptul că pictura românească a asimilat printr-unii din reprezentanții săi sugestii primite de la cîteva din principalele curente ale artei contemporane și că, în orice caz, nu i-a fost străină niciodată nevoia de modernitate. Numai că tendințele teoretic-speculative n-au format niciodată, după expresia lui Focillon, «tonica, dominanta» [4] școlii românești de pictură. Renunțînd la propria tradiție artistică, într-un moment cînd perpetuarea ei în forme prea puțin flexibile ar fi însemnat o frînă în calea unei sincronizări rapide cu momentul artistic european, poporul român, spune cu alt prilej Focillon, «intra în viața generală nu ca un împrumutător avid, ci ca o forță în plus», intuind că posedă «acel patrimoniu de sensibilitate pe care popoarele bine dotate prin naștere nu-l împrumută niciodată și care n-ar putea fi dobîndit din a doua mînă» [5]. Modul personal de receptare a curentelor străine a fost recent pus în lumină și în ceea ce privește literatura, unde lucrurile s-au petrecut la fel [6].

Dintre mișcările artistice occidentale, cea care a marcat totuși, într-un mod ce va trebui analizat în viitor cu mai multă profunzime decît ne este îngăduit să o facem în rîndurile de față, a fost impresionismul. În cele ce urmează vom încerca să abordăm numai cîteva din aspectele acestei probleme, deosebit de complexe prin multiplele sale implicații. Trebuie să precizăm încă de la început că, în ceea ce privește chiar impresionismul, zadarnic am căuta în pictura noastră exemple pentru un impresionism programatic (exceptîndu-l poate pe Samuel Mützner). La noi impresionismul n-a fost acceptat niciodată în litera lui — așa cum s-au petrecut lucrurile chiar la vecinii noștri de la sud, în Jugoslavia, de pildă (mai ales în Croația și Slovenia) — ci ca o simplă problemă a picturii de plein-air, căreia pictorii noștri i-au găsit întotdeauna rezolvări conforme temperamentului și gustului lor. Înțeles în sensul acesta general, ca o idee-princeps sau ca o idee-matrice — ca să spunem așa — ca o idee-trunchi, pe care puteau rodi încă nenumărate lăstare (a se vedea numai în Franța artiști de prima mînă ca Bonnard sau Vuillard), impresionismul a putut stimula imaginația creatoare a unor artiști români, care i-au adus însă de fiecare dată nu numai îmbogățiri substanțiale, dar și o serie de amendamente de mai mică sau de mai mare anvergură.

Două sînt, credem, cauzele care au contribuit ca impresionismul să fi exercitat o înrîurire, ceva mai profundă și de mai lungă durată decît alte curente artistice ulterioare, asupra picturii românești. Prima ține de acel spirit de independență, menționat mai sus, manifestat de artiștii noștri față de orice dogmă estetică cu un program bine precizat. S-ar crede că afirmația aceasta e arbitrară, deoarece impresionismul este considerat pînă azi că ar reprezenta prima mișcare artistică modernă europeană cu principii — dacă nu estetice, cel puțin tehnice — clar formulate. Un studiu atent și direct al pînzelor principalilor maeștri ai impresionismului ne dezvăluie însă că arta acestora păstrează un caracter aplicativ liber, fără un program bine definit, fiind mai ales rodul exigențelor expresive și al sensibilității specifice fiecărei personalități artistice. Identificarea impresionismului cu un corp de principii precise s-a înfăptuit abia mai tîrziu, de către generația pictorilor-teoreticieni (Signac, Seurat) și apoi de către unii istorici și critici de artă, care au izbutit curînd să codifice descoperirile impresioniștilor în legătură cu descompunerea luminii și cu capacitatea de expresie cromatică pe care o are procedeul diviziunii pe pînză a culorilor compuse, secundare și terțiare.

În modul de folosire al culorilor, pictorii impresioniști s-au bazat, deci, mai ales la început, prea puțin pe teorie. Inspirîndu-se direct din natură, ei au reușit să stabilească totuși un alt raport decît cel tradițional între aparențele cromatice ale realității și lumea culorilor paletei, dar aceasta n-a fost rezultatul unui raționament teoretic preconceput, ci al unei noi atitudini față de natură și al unor cunoștințe mai aprofundate în legătura cu unele resurse, încă neexploatate, ale culorilor de pe paletă. În această fază n-a fost încă nici un moment vorba de un program — estetic și tehnic — comun, fiecare dintre impresioniști manifestîndu-se independent, conform cerințelor interioare ale propriilor lor sensibilități specifice, legătura de unire făcîndu-se abia ulterior și deductiv de către

JEAN AL. STERIADI: Hamali în port, ulei

teoreticienii impresionismului. Acțiunea unor artiști ca Cézanne, Van Gogh, Gauguin sau Seurat se explică tocmai prin nevoia sistematizării individuale a unor cunoștințe la care se ajunsese mai mult sau mai puțin empiric. Bazîndu-și însă și ei, în mare măsură, arta pe senzație și pe sentiment, soluțiile propuse de aceștia au fost, la rîndul lor, expresii de neconfundat ale propriei lor individualități.

Începînd cu cubismul, nu numai că primatul individualității în artă începe a fi contestat, dar unii dintre marii « puriști » ai artei veacului nostru ajung chiar să considere că dezvăluirea unei asemenea însușiri ar fi o indiscreție, mai mult, un lucru « dezgustător », după expresia lui Mondrian. Atitudinea aceasta este explicată limpede de Van Doesburg în « *Manifestul artei concrete* »: « Predominarea individualismului, ca și predominarea geniului local, au reprezentat întotdeauna marele obstacol în calea nașterii unei arte universale ». Se știe de asemenea că « în faza eroică a cubismului, este adesea dificil să se distingă pînzele unui Picasso de cele ale unui Braque, aceste personalități totuși atît de diferite »[7]. Afirmația de mai sus ar fi peste putință să se aplice vreunuia dintre pictorii reprezentativi ai școlii românești de pictură modernă. Chiar atunci cînd au fost legați prin studii comune și prietenii trainice, cum e cazul lui Tonitza și al lui Ștefan Dimitrescu, personalitatea lor artistică n-ar putea fi niciodată confundată, operele mai importante ale picturii românești moderne purtînd amprenta unor individualități distincte, ușor de deosebit chiar la o cercetare superficială.

Școala de pictură românească modernă a rămas, așadar, vreme destul de îndelungată, sensibilă sugestiilor impresionismului (respectiv a postimpresionismului), datorită tocmai faptului că acesta nu impunea pictorilor noștri acceptarea unor principii estetice rigide, ceea ce ar fi echivalat, în conștiința lor, cu o renunțare la propria lor individualitate artistică. Amintim în treacăt — căci nu putem altfel — și a doua cauză care a contribuit ca pictorii români să continue relativ multă vreme — în moduri de fiecare dată personale — experiența impresionistă. Este vorba de faptul că în acest fel ei puteau rezolva în mod mai firesc decît dacă ar fi aderat la alte curente, problema raportului (corespondenței) om-natură, polaritate a cărei exprimare a constituit pînă de curînd una din caracteristicile de bază nu numai ale artei plastice, dar și ale literaturii și ale muzicii românești. Problema a fost discutată recent și-n literatură[8], dar ea ar putea fi extinsă la studii care să urmărească *în paralel* toate domeniile creației românești, cu rezultate, credem, dintre cele mai interesante.

Trei pictori se leagă totuși — nu numai ca atitudine generală, ci în mod destul de direct — de impresionism: Samuel Mützner, Nicolae Dărăscu și Jean Al. Steriadi. Elev al lui Claude Monet la Paris, Mützner adaugă de timpuriu — cu prilejul unei șederi de doi ani în Japonia — primei sale experiențe pariziene, contactul la fața locului cu arta japoneză. Trecuse nu multă vreme de cînd școala « ukiyoye » (a « vieții care trece »), prin intermediul stampei japoneze, contribuise în mod substanțial la clarificarea ideilor estetice ale pictorilor impresioniști, în legătură cu introducerea dimensiunii « timp » în pictură. Faptul că Mützner a fost atît de mult interesat de redarea efemerului, a fugitivului — aspect care nu a constituit, în genere, un element de bază în arta pictorilor români din perioada interbelică — se poate pune, credem, în legătură nu numai cu lecțiile învățate de la Monet, dar și cu relativ îndelungata lui ședere în Japonia. Biografia lui Dărăscu conține ciudate analogii cu cele ale unuia sau altuia dintre pictorii impresioniști a căror viață s-a desfășurat într-o intimă legătură cu apa (Le Hâvre, Argenteuil, regatele pe Sena etc.). Născut pe malul Dunării, la Giurgiu, Dărăscu a purtat întotdeauna cu sine nostalgia depărtărilor, iar universul său plastic, aflat la antipodul celui « mineral » al lui Petrașcu, a avut întotdeauna o « fluiditate » ce îl recomandă ca pe un pictor impresionist prin vocație. Căpitan de fregată, cu diplomă dobîndită în Franța[9], cazul lui se aseamănă cu cel al lui Signac, « capitaine de long cours », așa cum îi plăcea să se prezinte singur, chiar pe cărțile sale de vizită. Ca și Daubigny și Monet, care-și aveau atelierul pe apă, Dărăscu și-a avut și el barca lui, pe care cu timpul și-a schimbat-o cu un mic iaht, cu care a colindat țărmurile Mediteranei, mărturisind, în pictura lui, un gust pentru călătorii care nu-și găsește echivalentul în arta românească interbelică decît, poate, în poezia prietenului său Ion Minulescu. Dărăscu ar fi putut spune, ca Monet: « Je voudrais être devant la mer ou dessus. Et quand je mourrais qu'on m'ensevelisse dans une bouée ».

Remarcînd leit-motivul apei în viața și în arta impresioniștilor, René Huyghe — de la care am luat o parte din datele de mai sus[10] — le-a socotit simptomatice pentru « momentul impresionist » pe care l-a trăit arta europeană la sfîrșitul secolului trecut. Nu e vorba, bineînțeles, de un determinism de tip tainian, ci de faptul că sensibilitatea omului european a fost atunci mai dispusă să recepteze sugestii, care în alte epoci ar fi rămas fără ecou, mărturisind, de pildă, o predilecție deosebită pentru « motivul » apei, atît de potrivit pentru a reda « mișcarea » culorii, în funcție de factorul timp. S-a observat încă de mult că pictorii impresioniști nu numai că se înscriu pe aceeași traiectorie de gîndire filosofico-științifică a epocii, dar operele lor par uneori să anticipeze viitoarele descoperiri în legătură cu « continuum-ul timp—spațiu », conceput acum a se afla într-o inextricabilă unitate[11].

Interesant de observat este că, deși atitudinea pictorilor români față de natură nu a fost diferită de cea a primei generații de impresioniști, și deși și-au axat, ca și aceștia, problematica demersului pictural în primul rînd pe exprimarea propriei lor sensibilități, ei n-au fost atrași să redea, cum spuneam, efemerul, tranzitoriul, care au constituit puncte-cheie în estetica impresionistă. Nu e vorba, în nici un caz, de o insuficiență a posibilităților creatoare ale artiștilor noștri, ci de un simțămînt — chiar dacă obscur, totuși foarte activ — că ar fi « altceva », după expresia lui Petrașcu, altfel zis, reprezentanți ai unei spiritualități artistice diferite. Acest simțămînt și-a făcut apariția încă de la Luchian, iar prezența ei poate fi interpretată, credem, ca o regăsire — în forme moderne, bineînțeles — a unei străvechi matrice stilistice, conform căreia artiștii noștri au fost, poate, mai dispuși să perceapă lumea sub aspectul static al « esențelor », decît sub cel al formelor în mișcare, al « aparențelor » [opoziție pe care a stabilit-o, în clasicismul său funciar, și Poussin, prin termenii: « prospect » — noùmen (esență), și « aspect » — fenòmenon (aparență)][12].

Cazul lui Mützner, ca și cel al lui Dărăscu, constituie în această privință excepții, explicabile într-o oarecare măsură printr-o serie de coincidențe, ca cele amintite mai înainte, ce au avut loc în anii formării lor artistice. De remarcat totuși că nici ei n-au aderat, decît pentru o perioadă, la modalitatea impresionistă din faza teoretizării, a codificării sale într-un sistem mai strict și coerent, altfel zis la pointillism. La Mützner, mai dispus să accepte un « program », mai sever, poate, și din cauza structurii sale intime, faza aceasta a fost mai de lungă durată; la Dărăscu, însă, ea a reprezentat numai o experiență de tinerețe.

Încă mai difuz apar ecouri din pictura impresionistă în opera celui de al treilea artist menționat, Jean Al. Steriadi. « Impresionismul » lui a fost mereu corectat de o tendință spre o formă, ale cărei cauze vom căuta să le desprindem în cele ce urmează. Una din ele, credem, se află în raport cu formația sa artistică. Nu ne referim la anii petrecuți la München, oraș care, cum se știe, n-a exercitat o influență notabilă asupra pictorilor români aflați la studii. Personalitatea unor artiști francezi ca Jean Paul Laurens și, mai ales, Lucien Simon, profesori celebri la vremea lor la Academia Ronsard — pe unde au trecut mulți dintre pictorii români din perioada interbelică — au marcat mult mai profund creația artistică a lui Steriadi, mai ales în anii săi de debut.

O serie de lucrări din această fază, cum ar fi « Chivuțe în Piața Mare », « Dantelerese din Chioggia », sau « Hamali în portul Brăila », mărturisesc un gust pentru compoziția monumental-decorativă, ce ne duce ușor cu gîndul la opera lui Lucien Simon — în special la marele succes al începutului de secol « Procesiunea » — cu deosebirea însă că materia picturală a lui Steriadi a fost, încă din primul moment, de o expresie mai directă a senzației și de o calitate incomparabil mai rafinată decît apare ea în oricare din lucrările maestrului de la Paris. Spunînd aceasta nu ne gîndim la « Chivuțe », lucrare grevată de o încărcătură literară insuficient echilibrată de o interpretare plastică deosebită, în ciuda, pe alocuri, a unor evidente calități, ci la imaginea sobră și puternică a « Danteleresele din Chioggia » — poate cea mai apropiată operă a lui Steriadi de pictura lui Lucien Simon — dar, mai ales, de lucrarea din 1909, « Hamali în portul Brăila ». Aceasta ni se pare a fi cea mai importantă compoziție monumentală în ulei ce s-a creat la noi pînă la primul — poate chiar pînă la cel de al doilea — război mondial. Nu avem decît să regretăm faptul că, deși în patrimoniul Muzeului de artă al R. S. România, ea nu figurează în expunerea Galeriei Naționale, locul ei fiind ocupat, pe nedrept, de « Chivuțe în Piața Mare », ce formează un centru de panou de un gust cam îndoielnic.

Cel de al doilea factor ce contribuie ca Steriadi să nu fi fost, decît într-un anumit sens, un pictor « impresionist » ține de ponderea pe care îl ocupă în opera sa evidența elementului intelectual. Pictura ca și grafica sa sînt în egală măsură debitoare unei sensibilități de o extremă finețe, dar și unei ținute intelectuale hrănită de o cultură însușită într-un mod foarte personal, precum și de o remarcabilă cunoaștere a muzeelor europene ca și a vieții artistice din timpul său. Este vorba, așadar, la el, de o facultate nativă, dar și cultivată cu grije, capabilă să filtreze și să înnobileze datele furnizate de natură, pentru a le converti în elemente formale, eliberate de impuritățile senzației brute, lucru ce presupune un stadiu de evoluție a gîndirii plastice a lui Steriadi în acord cu direcțiile de investigare ale picturii moderne.

Este evident că Steriadi a ajuns treptat, pe etape, la o deplină clarificare a intențiilor sale artistice. Încă de la început el și-a concentrat atenția și întreaga forță a inteligenței sale în găsirea mijloacelor celor mai adecvate pentru exprimarea propriei sale personalități. Privindu-i atent, și în desfășurarea lor cronologică, operele, avem impresia că, spre deosebire de pictorii impresioniști, principalul obiectiv spre care s-au îndreptat eforturile sale artistice n-a fost atît culoarea, cît forma. Ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, că opera sa ar fi mai puțin realizată din punct de vedere cromatic, ci numai că remarcabila lui sensibilitate nativă în această privință l-a scutit de cercetări laborioase și de lungă durată.

Acolo unde gîndirea plastică a lui Steriadi a găsit terenul cel mai propice de investigare a fost, așadar, în direcția formei. Conturul egal din primele sale lucrări a făcut loc unei multitudini de linii, multitudine ce nu înseamnă însă niciodată la el prolixitate, ci numai capacitatea artistului de a sesiza, dincolo de aparenta integritate a formelor, dinamica lor interioară. Prin aceasta desenul său nu a devenit mai puțin concis decît fusese la început, cînd era o simplă linie închisă, ci că artistul a înțeles că, pentru a fi consecvent cu sine, trebuie să renunțe la static, pentru a încerca să surprindă, asemenea impresioniștilor sau a pictorilor din școala « ukiyoye », mișcarea.

Fără să presupună un efort intelectual de o atît de stringentă consecvență, așa cum s-au petrecut lucrurile pînă cînd Steriadi a ajuns la o concepție personală în ceea ce privește forma, culoarea mărturisește aceeași predilecție a artistului pentru exprimarea, prin mijloace plastice deosebit de eficiente, a mișcării. Este una din însușirile prin care pictura lui Steriadi se leagă, poate, în modul cel mai direct de impresionism. Mai mult decît diviziunea tonurilor, vizibilă într-o serie de lucrări, între care « Moschee dobrogeană », de la Galeria Națională (ce amintește, și ca factură, unele din pînzele lui Sisley, de pildă), modul cum Steriadi înțelege să exprime metamorfozele pe care le suferă formele în funcție de « timp » (respectiv, de mișcarea luminii), face încă mai sensibilă apartenența artistului, din acest punct de vedere, la consecințele tîrzii ale impresionismului. Lumina, în numeroasele ei ipostaze, obținută întotdeauna prin mijloace cromatice, a reprezentat, așadar, pentru Steriadi, una din problemele fundamentale nu numai ale picturii, dar și ale graficii sale, în acest din urmă caz culoarea nefiind, evident, exprimată direct, ci numai sugerată printr-o subtilă gradație a valorilor. Ne vom referi numai la două dintre pînzele sale, semnificative în această privință: « Stradă din Medgidia » (Muzeul Academiei R. S. România, colecția prof. G. Oprescu) și « Casa Moruzi » (Muzeul Zambaccian). Diferite ca problematică picturală, întrucît prima înfățișează un peisaj în plină lumină toridă de amiază de vară, pe cînd cealaltă, un colț pitoresc din vechiul București, într-o lumină matinală, cu umbre albăstrii de o delicatețe și de o transparență extraordinare, ele par să reprezinte polii între care se înscriu investigările lui Steriadi în legătură cu reprezentarea luminii. Spunem aceasta deoarece nu cunoaștem în pictura lui scene de noapte, sau, cel puțin, de zori sau de amurg.

Spre deosebire de maestrul incontestat al luminii din pictura românească, Nicolae Grigorescu, lumina în pictura lui Steriadi este de o complexitate cromatică pe care, poate, nici n-a bănuit-o maestrul de la Cîmpina.

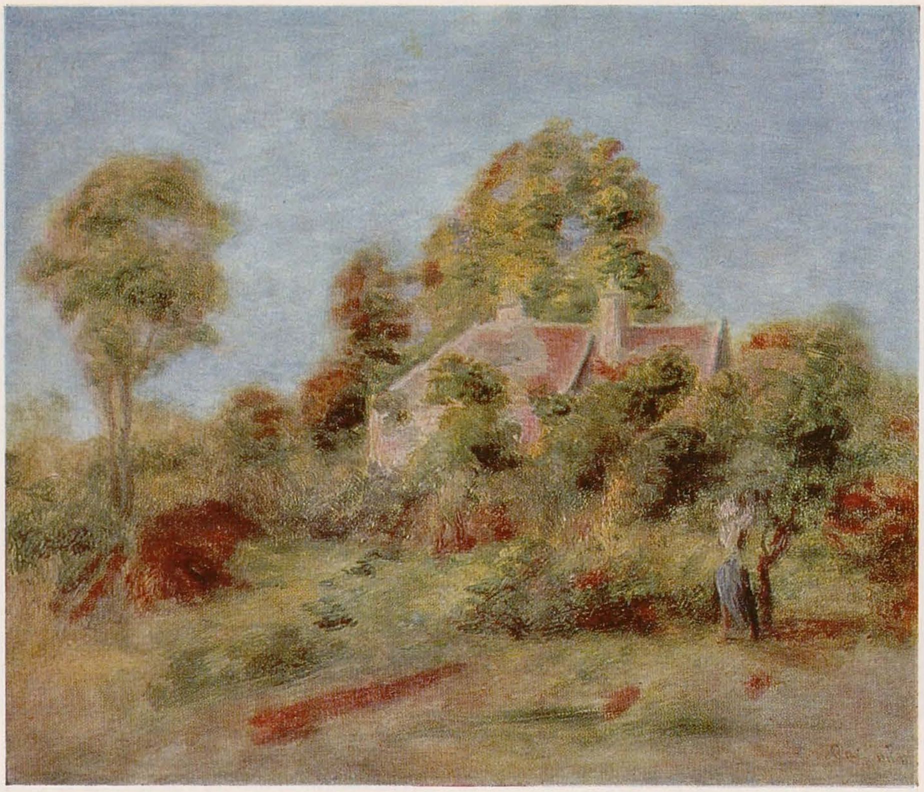
Steriadi nu se mulțumește, ca acesta, să evoce rezultanta cromatică globală a unei impresii din natură, ci, printr-un subtil efect de rezonanță, reușește să-i evoce componentele cromatice structurale. Poate nici unul dintre pictorii români de pînă la el n-a izbutit, cu atîta ascuțime a sensibilității și cu o asemenea intuiție artistică, să înscrie, într-o singură pată de culoare, un *acord*, în cadrul căruia sînt conținute, după legile unei matematici a culorii de el știută, componentele unei întregi game cromatice. Ceea ce la prima vedere pare a fi o culoare de o « simplitate » certă, se dovedește a fi în fond o structură cromatică de o mare complexitate. Calitatea aceasta, ce constituie, poate, adevărata originalitate a picturii lui Steriadi, se regăsește — evident, în alte modalități — și în pictura unui Lucian Grigorescu, unui Henri Catargi sau Dimitrie Ghiață. Întinsa modulație — ca o pulbere fină — a argintiului, din « Stradă din Medgidia », sau petele de roșu (acoperișul și poarta) și de portocaliu și violet (luminile și umbrele), din « Casa Moruzi », sînt exemple concludente ale acestei remarcabile însușiri de pictor, pe care chiar un privitor grăbit o percepe ca un « rafinament » atunci cînd e vorba de opera lui Steriadi, fără a reuși să descopere, probabil, cauzele ce stau la baza extraordinarei precizii a acestuia pentru exprimarea dinamicii interne a culorilor. Probleme de o amploare greu înțeleasă într-o epocă în care « știința » picturii pare să nu mai preocupe pe nimeni au fost rezolvate de Steriadi cu o ușurință și cu o grație care presupun o meditație profundă și o îndelungă trăire a artistului în intimitatea lor. Amintim aici doar pe cea în care ni se pare că artistul a atins un grad de desăvîrșire nu ușor de egalat. Ne referim la felul cum acesta a știut să moduleze culorile închise și cele deschise, *nu* ca pe o problemă de sine stătătoare, ca și cum pictorul ar opera într-un spațiu vid — așa cum se întîmplă adesea atunci cînd lumina și umbra nu sînt percepute în insinuanta lor prezență — ci ca o « lume » de ecouri baudelaire-iene, în care culori, lumină și umbră se află într-o inextricabilă, inefabilă legătură. Departe de a avea « darul de a amuza și de a distra pe toată lumea . . . cu perfecțiunea unei mari dexterități și abilități de procedee» . . . « ,,turneatul unui pierde-vară'', care s-a amuzat și a izbutit să ne amuze »[13], Steriadi a pus la baza creației sale — pictură și grafică — o gîndire mereu trează în legătură cu problemele artei, în general, și cu cele ale artei sale, în special. Nonșalanța sa mai mult aparentă decît reală, ironia ușoară ascunzînd de fapt o discreție și o duioșie plină de înțelegere a slăbiciunilor omenești, nu pot să ne împiedice a vedea cît de serioasă i-a fost arta. Nimeni nu putea înțelege această seriozitate mai bine decît cineva care l-a cunoscut îndeaproape, fiind totuși, structural, foarte diferit de Steriadi: profesorul G. Oprescu. « Și trebuie să mărturisim, spune acesta, că, deși în prima jumătate a secolului țara noastră a avut parte de o pleiadă de foarte buni artiști, puțini, foarte puțini au fost cei care ar fi putut, nu să întreacă, dar să se compare ca varietate și seriozitate a însușirilor, cu Steriadi »[14]. Este suficient să ne gîndim numai la curajul tînărului pictor de a aborda compoziții de dimensiuni — exceptîndu-l parțial pe Grigorescu — necunoscute în pictura românească la acea dată și să ne amintim numeroasele studii în vederea « Hamalilor din portul Brăila », atît de serios urmărită, încît fiecare din ele constituie de fapt o lucrare de sine stătătoare. Curînd însă artistul a înțeles că idealurile artistice ale epocii erau altele decît în trecut, creația fiind acum mai puțin o problemă de realizare a unei lucrări *finite*, cît de reflecție, de clarificare a mijloacelor celor mai adecvate pentru a ajunge la *expresie*.

Ca să nu fim induși în eroare de aparenta sa ușurință și nepăsare, n-avem decît să privim *Autoportretul* pe care Steriadi l-a realizat un an sau doi înainte de moarte. Dincolo de mijloacele plastice, suveran mînuite, figura ne întîmpină cu o expresie de tristă — ușor posomorîtă — gravitate, contrastînd dramatic cu aerul de jovială nepăsare cu care artistul ne familiarizase, făcîndu-ne să ne temem că nu l-am cunoscut, în realitate, niciodată. Prin această revelare a unei umanități profunde, ca și prin nivelul de realizare artistică, *Autoportretul* lui Steriadi se înscrie în șirul mișcătoarelor imagini de pictori care, de la Grigorescu, Andreescu și Luchian încoace, alcătuiesc o galerie cu efigii de neuitat ale creatorilor artei românești moderne.

ELEONORA COSTESCU

---

[1] Jean Cassou-Emile, Langui-Nikolaus Pevsner, *Les Sources du Vingtième Siècle*, Paris 1961, p. 11.
[2] V. Varga, *Nicolae Grigorescu*, București 1973, capitolul « Între Corot și impresionism ».
[3] René Huyghe, Jean Rudel, *L'Art et le monde moderne*, Paris 1970, vol. I, pp. 275—278 și vol. II, pp. 63—68.
[4] Henri Focillon, *La peinture aux XIX-e et XX-e siècles, Du réalisme à nos jours*, Paris 1928, p. 426.
[5] Henri Focillon, articol despre arta românească, publicat în septembrie 1929 în « L'Illustration » (citat de G. Opresco, *La peinture roumaine contemporaine*, Berne 1944, pp. 8 și 7).
[6] Al. Dima, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București 1973.
[7] René Huyghe, Jean Rudel, *op. cit.*, vol. I, p. 235.
[8] Al. Philippide, *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii*, o suită de articole, începînd cu nr. 2 din 4 ianuarie 1974, în « Contemporanul ».
[9] Prof. dr. Horia Dumitrescu, cu prilejul serii muzeale « Evocare Nicolae Dărăscu » la Muzeul de artă al R. S. România, 2 martie 1974.
[10] René Huyghe, *L'Impressionnisme et la pensée de son temps*, în « Promethée » I, februarie 1939.
[11] Robert L. Delevoye, *Dimensions du XX-e siècle, 1900—1945*, Genève, Skira (« Art, Idées, Histoire »), 1965, pp. 97—100 (capitolul « La dimension Espace-Temps »).
[12] Despre clasificarea lui Poussin în Eugenio D'Ors, *Entretiens, L'Art et la Réalité*, Paris, 1934, p. 58.
[13] O. Han, *Expoziția Jean Steriadi în Sala Dalles*, în « Curentul », anul VII, nr. 2154, 1 februarie 1934 (reprodus în volumul *Dălți și pensule*, București 1970, pp. 57—63).
[14] G. Oprescu, *Jean Al. Steriadi desenator*, București, 1961 (prefață retipărită în *Scrieri despre artă*, București 1966, pp. 89—100).



RENOIR

ÎN MUZEELE ROMÂNEȘTI

Fără apetența deosebită pentru arta de avangardă sau a înnoitorilor, fără o suficientă cultură artistică și, mai ales, cu o vădită înclinare către numele certe și sonore (certe în sensul acceptării lor de către oficialitate) și către pînzele sobre care ar fi putut mima o colecție constituită în timp, puținii colecționari de la noi, contemporani impresionismului, au evitat achizițiile pînzelor semnate de aceia care astăzi au intrat în rîndul clasicilor. Și, totuși, chiar achiziționate ulterior anilor de existență ca grup a impresionismului, opere mărturii ale acestui curent se află în țară, dacă nu numeroase, cel puțin de excelentă calitate.

Nicicînd o operă nu a fost mai clar, mai demonstrativ pusă sub semnul bucuriei de a picta, ca aceea a lui Renoir. Pornit de la migălirea florilor, a scenelor galante și a portretelor cu zeci de bucle și panglicuțe pe strălucitoarele porțelanuri de Limoges, după o viață în care pictura este ridicată la nivelul celei mai mari voluptăți, își încheie viața bătrîn și infirm, aureolat de prestigiul unui patriarh păgîn al frumosului. După « Loja », expusă în 1874, desigur una din cele mai frumoase creații ale artei moderne, începe seria marilor sale creații într-adevăr impresioniste.

Echilibrul său este pus în grea cumpănă de o călătorie întreprinsă în Italia, unde pictura lui Rafael și frescele de la Pompei îi sugerează un alt drum decît cel pe care mersese pînă atunci. Din această epocă, sau, mai bine-zis, de la sfîrșitul ei, de prin 1890, datează pînza *După scăldat*, aflată în Muzeul Zambaccian.

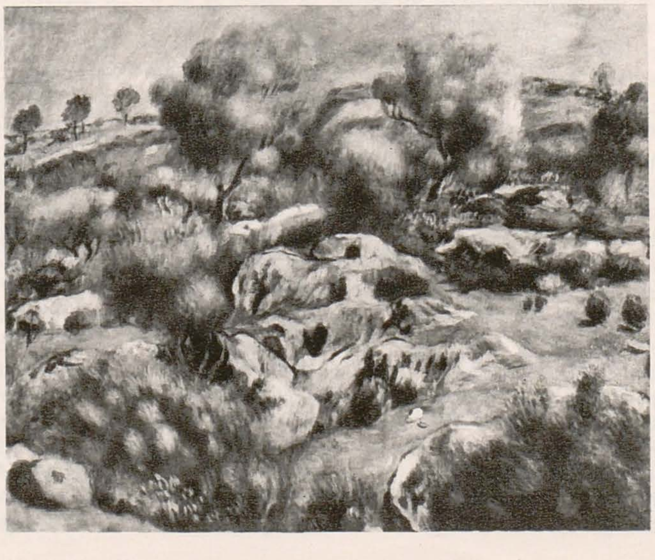
În silueta maiestuoasă a tinerei femei, cu contururi acuzate, în rozul luminos al carnației, destul de lins pictat, regăsim amintirea impresiilor italiene, după cum, în peisajul care servește ca fundal, regăsim dialogul strîns al lui Renoir cu impresionismul, dar poate mai departe, către topirea volumelor care apar sub boarea colorată a dimineții care scaldă întreaga lucrare. După această încercare de a realiza un compromis între impresionism și clasicism, Renoir se va regăsi încetul cu încetul pe el însuși, opera sa înscriind voluptuoasa contopire a trupurilor sănătoase cu natura, în plină explozie de sevă și culoare.

Un *Peisaj cu figuri* (1902) aflat la Muzeul de artă al R. S. România, provenind din fosta colecție Anastasie Simu, este un pas înainte către epoca exaltatei împliniri a pictorului. Aparent imagine mișcată a unei acuarele englezești din secolul al XVIII-lea, compoziția organizează vibrația cromatică a ierbii, florilor și copacilor în funcție de un element central-pivot, o casă roz aproape ascunsă de bogăția vegetației. Din seria peisajelor de la Cagnes, pînza noastră, operă definitorie pentru un mare artist, pregătește seria densă de lucrări a ultimilor săi 15 ani:

Cît de departe ne simțim, aflîndu-ne în fața *Femeilor la scăldat* din colecția Zambaccian, de cele două lucrări anterioare ! Trupurile de o densitate rubensiană au o carnație vibrantă, încălzită de soare, strălucitoare, cu contururi care se pierd lin în bătaia luminii. Peisajul luxuriant colorat, caută parcă să le învăluie. Tușa este nervoasă, suplă, așternînd pete de culoare ce alternează cu pauze vibrate, sugerînd opulență, bucurie și vitalitate nestăvilită. Regăsim, în această compoziție, vechea pasiune a artistului pentru plasticitatea corpului femeiesc, mărturisită în admirația pentru Watteau, Fragonard și Boucher.

RADU IONESCU

Peisaj italian cu figuri (Muzeul de artă al R.S.R.)
Nud (col. Zambaccian)
Peisaj din Bretania (col. Zambaccian)



IMPRESIONISMUL ÎN DISCUȚIE

Moment de început, de înnoire, dar și de finalizare logică a unui întreg proces de schimbări survenite în pictura veacului al XIX-lea, impresionismul este implicit un moment de ecloziune, afirmarea unui salt calitativ, avînd îndărătul său o acumulare de foarte multe date eșalonate în timp și înscrise în linia de convergență a unei pluralități de tendințe de ordin social, științific, filosofic, psihologic și pictural, cu repercusiuni mai mult sau mai puțin directe, dar foarte concrete, în planul gîndirii și sensibilității, al tehnicii și procedeelor și, bineînțeles, al viziunii.

Asupra importanței Impresionismului ca mișcare, care, de la Renaștere încoace, a revoluționat întreaga pictură modernă, toată lumea este astăzi de acord. O vastă literatură i-a fost consacrată în ultimii 50 de ani și mai ales după cel de-al doilea război mondial, de la cărți și albume de popularizare pînă la studii, monografii și istorii ample, din care unele atacă aspectele problematicii sale în profunzime. Căci, pentru spectatorul de astăzi, dincolo de satisfacțiile artistice pe care continuă să i se ofere, și care se presupun subînțelese, Impresionismul înseamnă întîi de toate o problematică, adică un ansamblu de întrebări și răspunsuri exprimate de gîndirea și sensibilitatea picturală de-a lungul cîtorva etape de evoluție, cîte s-au succedat de la trei sferturile veacului trecut și pînă spre mijlocul celui prezent.

Pentru unii dintre exegeții artei moderne, Impresionismul încununează ultimul și cel mai cuprinzător efort de pozitivare realistă al picturii în procesul ei de captare și de reflectare a imaginilor lumii înconjurătoare; propriu-zis el nu răstoarnă tradiția, ci numai o violentează, afirmîndu-se drept cea mai insolită, mai paradoxală ipostază a ei. Pentru aceștia, ca problematică, Impresionismul aparține în întregime trecutului. Pentru alții, și nu dintre cei de luat mai puțin în seamă, Impresionismul se situează la începutul unui lanț de prefaceri încă neîncheiate și imprevizibile, atît apar de complexe implicațiile pe care le-a provocat și de fecunde consecințele sale, cîntărite în lumina sensurilor noi prin care societatea își manifestă avansul. Pentru aceștia, ca problematică (nu ca mișcare sau curent), Impresionismul continuă să aparțină, măcar în parte, prezentului și chiar viitorului.

Desigur, văzut astfel, Impresionismul este mai mult decît ne-am obișnuit să-l considerăm. Filosofia lui — dacă ni se îngăduie acest cuvînt — o depășește pe aceea a problematicii pur plastice, din vremea cînd pictura își propunea să intercedeze între spectator și realitate, făcîndu-l pe primul receptiv fără prejudecată la aspectele cotidiene și populare ale ultimei. Există o filosofie a Impresionismului care, o data cu potențialul său liric, vizează pozitivismul și democratismul său, care privește relația lui cu socialul din unghiul nu atît al implicației active a acestuia în problemele vizualității, cît al reprezentării lui în imagine și al convertirii sale poetice. Dar există și o filosofie mai adîncă, prin care socialul se lasă descifrat în resorturile lui mai puțin aparente, în orice caz nu direct aparente, și aceasta în măsura în care Impresionismul nu e interpretat ca o simplă viziune, de altă factură coloristică decît aceea promovată de Renaștere, ci ca o cale deschisă spre un nou sistem de semnificare. Care este obiectul exact al acestei semnificări, conținutul ei precis, determinabil în niște limite certe? Aici unele lucruri mai așteaptă să fie clarificate, mai există zone ce n-au fost încă suficient explorate, sau a căror explorare abia viitorul o va îngădui; e însă important că din această perspectivă problematica Impresionismului continuă să nască preocupări, că ea nu apare statică, înghețată, ci mereu vie, creatoare de noi cîmpuri de interes.

« Cum să nu vezi în această efervescență o eliberare de orice academism și o apologie a actului individual, care au generat îndrăznelile fovismului și ale teoriilor despre culoarea pură?» spune Raymond Cogniat vorbind despre Claude Monet. « Cum să nu vezi în această muzicalitate a bălților de la Giverny, care luminează ultimii săi ani, o irealitate scăpînd convențiilor de spațiu și formă, care anunță libertățile picturii abstracte? Cum să nu vezi în instabilitatea combinațiilor de culoare și în utilizarea fenomenelor științifice pentru obținerea de efecte vizuale un preludiu la căutările op'art-ului? Monet este cel care a făcut să intervină în pictură, în modul cel mai evident și mai natural, o altă dimensiune — timpul — arătînd în seriile sale succesiunea aspectelor provizorii ale subiectului într-un moment dat și pe o durată foarte limitată».

Trebuie deci să privim Impresionismul mai puțin în litera și mai mult în spiritul său, mai puțin în ceea ce a urmărit conștient și mai mult în ceea ce a sugerat involuntar, dintr-o intenționalitate care viza alte țeluri decît, spre neștirea lui, s-au ivit ulterior. Așa se întîmplă întotdeauna cînd o mișcare este foarte fecundă.

Totuși, nu trebuie să diluăm înțelesul strict al noțiunii de Impresionism, confundînd matca cu izvoarele, cu afluenții, sau cu revărsările. Există astăzi o cvasi-unanimitate în a recunoaște că Impresionismul cel mai pur, cel mai caracteristic și mai definitoriu în particularitățile sale, este Impresionismul reprezentat de Monet, Pissarro și Sisley, pe care îl vom numi *clasic*. El stă la baza a tot ceea ce a însemnat restul mișcării, chiar dacă nu s-a constituit vreodată în doctrină și nu se suprapune integral cu tendințele și soluțiile plastice care dau contur individualității de stil a unui Renoir, Degas sau Lautrec, ca să nu mai vorbim de vremelnicele secvențe impresioniste din creația lui Manet, Cézanne, Van Gogh și Gauguin, situați fiecare — — prin distanțare de ele — la punctul de plecare al unei alte orientări.

Firește, cînd vorbim de momentul de răscruce marcat de Impresionism în arta modernă, nu excludem în nici un fel aportul celor citați adineauri. Luați singular, rolul lor apare chiar mai acuzat decît al impresioniștilor propriu-ziși. Dar ca fenomen de ansamblu și ca agent de acțiune ei continuă, oricît a fost Impresionismul de distinct în componentele sale, să formeze, alături de Monet, Pissarro și Sisley, un tot. De aceea, deosebind înlăuntrul mișcării nucleul pe care l-au alcătuit aceștia din urmă și rigoarea pe care i-au imprimat-o, nu-i putem despărți niciodată complet de dînșii pe ceilalți; numai așa momentul amintit se află considerat în întregul semnificației sale.

S-ar deduce că nu ar mai fi nevoie să precizăm în ce constă momentul de răscruce după ce am afirmat că recunoașterea lui e notorie. Fiind însă în cauză o multitudine de probleme, pe care nu le putem dezvolta aici, înainte de a ne opri la un aspect mult discutat al Impresionismului, e bine să avem în vedere că toate se leagă de schimbarea fundamentală intervenită nu numai în cîmpul unei viziuni picturale, ci și în cîmpul unei viziuni despre lume, nu numai în aria de *reprezentare* a vieții, a realității, ci și în aria *concepției* despre viață, despre realitate. Aici se situează de fapt punctul cel mai acut de interferență a Impresionismului cu tehnica și cu știința, cu civilizația și cu socialul, zona lor de dependență față de ele, dar și de influență asupra lor. Din această perspectivă este necesar să i se sublinieze o dată mai mult rolul și să i se înfățișeze problemele. Așa, de pildă, una dintre ele este aceea a « transformării de către impresioniști a figurării spațiului. Se poate demonstra — spune Pierre Francastel — că, prin anumite opere ale lor, ei au făcut posibilă o evoluție a limbajului vizual atît de profundă, încît a eliberat artiștii și publicul de convențiile seculare și au introdus o căutare care se continuă încă. Fără îndoială că, pînă la urmă, consecința acestei transformări nu este mai mică decît aceea care, spre începutul Quattrocento-ului, a făcut posibilă elaborarea simultană a unui sistem coerent de reprezentări imaginare și de semne puse pe ecranul plastic — — adică tocmai elementele indispensabile unui nou limbaj». Acest nou limbaj « tinde din ce în ce mai mult să se substituie pe plan mondial celorlalte sisteme figurative ale spațiului, nu în funcție de exactitudinea rațională a elementelor de bază, ci în virtutea a tot ceea ce generațiile următoare au adus pozitiv în folosirea și modificarea primelor formule.

[. . .] Viziunea modernă este o viziune care tinde spre descoperirea unui secret în detalii. Nu mai este vorba de a localiza niște siluete raportîndu-le una la cealaltă, ci de a stabili o legătură care se reflectă direct între un detaliu și o senzație radiantă. Această atitudine se acomodează logic cu fundalurile abstracte și cu gros-planurile; ea substituie un spațiu polivalent și incomensurabil viziunii curente a omului Renașterii, care era optică și îndepărtată. [. . .] Întemeiată pe o analiză a luminii, pe practica lucrului în aer liber, noua școală a distrus repede tradiția spațiului scenografic în planuri selective și a viziunii monoculare a ansamblurilor, pentru a-i substitui o reprezentare a spațiului prin detaliul caracteristic, o reprezentare care presupune analiza științifică și nonconformistă a vieții de toate zilele. Impresioniștii și-au făurit o concepție nouă despre spațiu, atît pentru că au abandonat marile subiecte și repertoriul material de accesorii al Renașterii, cît și pentru că au procedat la analiza științifică a calităților luminii. Prin aceasta ei au spart simultan cadrele sociale și categoriile corespunzătoare reprezentării teoretice a lumii».

Iată așadar, o dată mai mult, cît de profunde sînt implicațiile Impresionismului în tangențele sale cu prezentul și în deschiderea lui spre viitor. De aici însă nu trebuie să se deducă, cum poate ar înclina să facă unii, că problematica din trecut a Impresionismului, legată strîns de modalitatea de exprimare care l-a impus atenției întregii lumi, constituie un teren suficient de bine explorat, unde nu-și mai găsesc locul « malentendu »-urile.

Nici astăzi încă, după trecerea unui veac, în conștiința unor comentatori și exegeți ai Impresionismului anumite erori și confuzii privitoare la el nu au fost risipite; este o realitate valabilă îndeosebi pentru publicul de la noi, în mîinile căruia n-au ajuns foarte puținele scrieri unde adevărul este stabilit științific și prezentat corect, întrucît textele respective au apărut în reviste de foarte restrînsă circulație internațională. Ne referim la tehnica Impresionismului și la unele aspecte privind însăși realitatea fizică a fenomenelor invocate pînă la exces de criticii și istoricii de artă de pretutindeni. pentru a motiva Impresionismul *post festum*.

Poate că niciodată de-a lungul istoriei artei o teorie — și încă una în bună parte *falsă* — n-a contribuit cu atîta autoritate și succes la a consolida drumul unei mișcări novatoare, acreditînd-o treptat în conștiința refractară a publicului, ca în cazul Impresionismului.

Dacă de apariția și triumful său final rămîne legată postura cea mai ridicolă în care s-a aflat vreodată critica de artă în decursul timpului, de aceleași evenimente se leagă și cel mai prodigios tur de forță al ei: a face să fie acceptată de masa largă a spectatorilor o modalitate nouă de a picta, datorită nu elementelor de adevăr ale teoriei chemate s-o justifice, ci, dimpotrivă, celor eronate. Căci false fiind, aceste elemente nu au fost vreme de șapte decenii mai puțin atrăgătoare, nici mai puțin înzestrate cu putere de convingere. Izvorîte dintr-o neînțelegere iar nu din rea-credință, născute din elanul celor cîtorva rari critici care s-au situat din primul ceas alături de impresioniști și au luptat să-i promoveze, preluate fără control de cei ce li s-au alăturat mai tîrziu, ele ofereau publicului o

explicație ingenioasă și simplă pentru manifestările curentului care călca atît de ostentativ în picioare cîteva din dogmele seculare cele mai înrădăcinate ale tradiției picturale. Oamenii acceptă mai ușor o noutate care le bruschează obișnuința și optica atunci cînd au sentimentul că înțeleg fenomenul, că pătrund cu mintea în mecanismul său ascuns. Le trebuie o motivare capabilă să le dezarmeze rezistența interioară, scrupulul logic sau afectiv, stimulate puternic de conștiința penibilă a inferiorității în fața noului. Această motivare, teoria cu falsele asertiuni le-a dat-o. O dată cu ea s-a născut și faimoasa legendă, atît de populară, pe de o parte a folosirii *exclusive* a culorilor pure, prismatice, pe de alta a descompunerii culorii pe pînză și a recompunerii ei pe retină (operație confundată adesea cu diviziunea tonului, sau a tușei, ceea ce este altceva), ca însemnînd procedeul tehnic distinctiv al Impresionismului, descoperirea lui intuitivă fundamentală, legiferată și sistematizată ulterior de neoimpresioniști și supusă de ei unei rigori absolute, dar încă de pe acum procedeu în virtutea căruia ar fi fost revoluționată pînă la urmă întreaga pictură modernă. Or, în realitate, revoluția aceasta s-a dovedit a nu fi atît de ordin tehnic cît de ordin conceptual; ea a operat în primul rînd în planul unei atitudini spirituale, nu al unui artificiu de practică picturală, oricît a fost ultima de importantă. De aceea a și însemnat momentul impresionist o răsturnare de valori mult mai substanțială și elevată decît poate să constituie, cu toate consecințele ei, o simplă inovație tehnică.
Au trecut 30 de ani de cînd tehnica Impresionismului și teoria care o vizează (implicînd și neoimpresionismul) au făcut obiectul unor cercetări și verificări pertinente, la obiect. În 1944, americanul J. Carson Webster, profesor în domeniul artelor plastice la Northwestern University și redactor șef al lui *College Art Journal*, publica, în numărul din noiembrie al acestei reviste, o « Reconsiderare » foarte amplă, sprijinită pe observații și experiențe, a tehnicii impresioniste, demonstrînd pe de o parte că promotorii faimoasei mișcări n-au practicat descompunerea pe pînză a culorii, iar pe de alta că amestecul optic, recompunerea culorii pe retină, invocate ca procedeu metodic de neoimpresioniști, nu corespunde în general cu afirmațiile acestora, de cele mai multe ori fenomenul fizic care se produce în realitate diferind într-un mod flagrant de rezultatul pretins. « Este îndeobște cunoscut — scrie Webster — că cele două metode de amestec a culorilor, cea substractivă (de amestec pigmentar) și cea aditivă (de amestec optic, adică a razelor de lumină), nu dau întotdeauna aceleași rezultate. Acest lucru pare să fie adesea uitat în discuțiile despre Impresionism. Oricine știe că din amestecul unui pigment albastru cu unul galben rezultă verde. Eroarea pleacă de la faptul că se consideră că rezultatul rămîne același și cînd cele două culori sînt amestecate aditiv, ceea ce nu este cazul: experiențele făcute în laboratorul de psihologie dovedesc că prin rotirea unui disc împărțit în zone egale de albastru și de galben se obține un anumit gri ». Webster mai arată că în cazul violetului situația se deosebește, rezultatul obținut prin amestecul pigmentar de albastru și roșu repetîndu-se, ca efect, cu cel obținut prin amestecul optic, dar că de aici nu trebuie trasă concluzia, dezmintită de fapte, că impresioniștii ar fi recurs la descompunerea violetului în tablourile lor.
Șapte ani după apariția studiului lui Webster, un cunoscut critic și istoric de artă, elvețianul François Fosca, publică în nr. 6 al revistei Muzeului din Alger un articol substanțial privitor la « Istoricii de artă și tehnica impresionistă », subiect despre care precizează că l-a preocupat două decenii, fără să-l fi decis să ia atitudine împotriva unor « opinii aproape unanim recunoscute, reproduse în mai toate lucrările ce se ocupă de impresioniști ». După ce citează spre exemplificare textele a opt autori în ale căror scrieri își găsește locul falsa teorie despre tehnica impresionistă: Edmond Duranty, Camille Mauclair, Ch. Moreau-Vauthier, Henri Focillon, Louis Réau, Seldon Cheney, Hélène Adhémar și René Huyghe — François Fosca conchide: « Oare impresioniștii au uzat cu adevărat de diviziunea culorii și de amestecul optic, așa cum afirmă autorii pe care i-am citat? Răspund categoric nu, și voi explica imediat de ce nu au făcut-o. Către 1935 am întreprins un examen sistematic al tuturor tablourilor de impresioniști pe care le-am putut afla în colecții publice și în expoziții temporare: ceea ce, se va recunoaște, reprezintă un număr de opere destul de important. Prin ,,tablouri de impresioniști'' le înțeleg pe cele ale lui Claude Monet, Sisley și Manet cam de după 1870, ale lui Renoir dintre 1870 și 1885, ale lui Pissarro fără cele din faza sa neoimpresionistă. Nici măcar o singură dată, nici chiar în expozițiile pe care am avut ocazia să le văd de atunci încoace, nu am descoperit fie și cel mai mic fragment de pînză unde impresioniștii să fi juxtapus niște culori primare pentru a obține prin amestecul optic o culoare binară; de pildă, tușe de albastru și de galben pentru a se forma un verde în ochiul spectatorului. Dacă cineva poate descoperi un exemplu, îi voi fi recunoscător să mi-l semnaleze. Există un motiv foarte simplu pentru care impresioniștii nu au recurs la diviziunea culorii și la amestecul optic: acela că în pictură această metodă este inaplicabilă și nu dă rezultatele pretinse. Dacă, punînd în practică metoda diviziunii culorii, juxtapunem, folosind exemplul citat, tușe de albastru și de galben, ochiul nu vede cîtuși de puțin un verde mai intens decît cel ce provine din amestecul celor două tente; ba chiar nu vede cîtuși de puțin o culoare verde, ci un ,,pointillé'' de albastru și de galben ». Cît privește pe neoimpresioniști, și îndeosebi pe Seurat, Fosca precizează: « Dacă se întîmplă să formuleze cineva rezerve asupra picturii lui Seurat, atunci acela îi reproșează de obicei că este prea științific. În realitate, pictura lui Seurat, ca și aceea a discipolilor săi, se întemeiază pe o interpretare falsă a rezultatelor obținute de fizicieni. Pentru experiențele lor asupra culorilor, aceștia nu folosesc culorile-materie pe care le utilizează pictorii, ci razele luminoase și discurile turnante. Or, fizicienii sînt de acord în a recunoaște că concluziile pe care le trag din experiențele lor nu mai sînt valabile cînd se recurge la culori-materie. Aceasta nu l-a împiedicat pe Felix Fénéon să arunce praf în ochii mulțimii, enunțînd niște considerații pseudo-științifice și copiind niște formule extrase din lucrarea fizicianului O. N. Rood, ,,Teoria științifică a culorilor''».
Putem adăuga la toate cele de mai sus că noi înșine am avut curiozitatea să verificăm spusele lui Webster și Fosca, făcînd unele experiențe de juxtapunere a culorilor și cercetînd cu atenție o seamă de pînze ale lui Seurat din muzeele Franței, Olandei, Marei Britanii și Germaniei Federale. Într-adevăr, juxtapunerea de tușe albastre și galbene nu are drept rezultat, oricare ar fi distanța dintre ochi și tablou, a unui efect de verde. Evident, acesta trebuie să fie și motivul pentru care, atunci cînd pictorul a vrut să se asigure de impresia retiniană a verdelui, el a preferat să-l folosească în stare pură, așa cum îl găsise în tub. Tot astfel, ne-am convins de justețea afirmațiilor lui Webster privitoare la recompunerea optică a violetului prin juxtapunerea roșului și albastrului, procedeu pe care Seurat l-a practicat cu succes. Se înțelege, Impresionismul — pentru recunoașterea rolului său și pentru clarificarea tuturor implicațiilor sale teoretice și estetice — nu mai are demult nevoie de aportul seducător al miturilor.
Indeniabil, cultul travaliului în aer liber, al senzației proaspete, al fugitivului, al spontaneității de mișcare, al libertății de penel, al tușei divizate, al facturii aparente, al formei deschise, al freamătului atmosferic, al vibrațiilor de lumină și al jocurilor ei de culoare și ritm, al compoziției-priveliște-surprinsă-din-cadrul-ferestrei, al motivelor picturale simple (mic burgheze, cînd nu chiar de-a dreptul plebee) — chemate să înlocuiască anecdota, subiectul — și în general cultul pentru un colorit intens și luminos, situat la opusul convenției care a dominat pictura europeană timp de aproape cinci secole, rămîn caracteristici și cuceriri definitive ale Impresionismului, exprimate și condiționate de o tehnică proprie, deși regăsibilă parțial, de fiecare dată, în operele unui moment al trecutului. Aceste cuceriri au fost preluate și asimilate de arta modernă, marcîndu-i cotitura. Toate însă au conținut mai mult decît au enunțat sau au lăsat să se vadă în epocă, și au născut în timp mai mult decît au prevestit. Este ceea ce consacră grandoarea istorică a Impresionismului deopotrivă cu actualitatea problematicii sale.

RADU BOGDAN

NOTE DESPRE GUSTUL ȘI ARTISTUL IMPRESIONIST

a. Definiție: « Nici un interes comun nu-i lega pe tinerii revoluționari ai artei. Nu aveau un program precis. În discuțiile de la Café Guerbois se puteau afla totuși în acord cu cîteva puncte: 1) aversiune pentru arta academistă a Saloanelor oficiale; 2) orientare realistă; 3) dezinteres total pentru subiect, preferință pentru peisaj; refuz al practicii de atelier de aranjare și iluminare a modelului, de desenare în trăsături, de continuare prin clar-obscur și culoare; 4) lucrul în plein-air, studiul umbrei colorate și al raportului dintre culorile complementare ». *G.C. Argan*

b. Pictorii impresioniști au resimțit necesitatea unirii comportamentului față de artă cu plăcerea făcînd primii din produsul artistic o chestiune de *loisir* sau un substitut al acestuia. În chiar zilele primei expoziții a impresioniștilor, cineva scria: « Dacă s-ar căuta o definiție s-ar găsi că această pictură este mai degrabă decorativă ». Nu este greu de înțeles că pentru impresioniști arta încetează brusc de a mai fi o sursă de programe idealiste, nu mai este o alternativă, o dilemă sau o confruntare, ci un adjuvant al calității vieții, o preocupare prin care se simulează accesul la mit prin plăcere și frumos. Hedonismul impresionist nu este însă mai puțin restrictiv, mai puțin metodic și mai intenționat disciplinat ca oricare alt model de fericire umană; perseverînd într-o apologie a senzației, impresionismul înscrie problema libertății artistice individuale într-o chestiune de comportament social, făcînd să expire termenul de judecată al picturii academiste ca modelaj al societății (intrinsec oricărui academism) și ca disciplinare a idealurilor sociale. Arta este introdusă astfel în reperele cotidiene ale vieții; în acest fel se înțelege afirmația după care revoluția impresionistă n-a fost decît un episod diferit al revoluției din 1793. Sub aspect social, impresionismul sugerează motivele pentru care viața poate fi trăită în mod individual, ca urmare a stabilirii drepturilor politice de existență individuală (lectura programului politic al revoluției de la 1793 este convingătoare). Se confirmă și se justifică nu numai premisele liberului arbitru, dar se proclamă în mod necesar validitatea deciziei artistice. O dată cu impresionismul ia astfel naștere nu un tip de artă, ci un tip de artist; se îngustează cîmpul de acțiune

al artei pentru a se deschide cel nelimitat al artistului; posibilul ia locul necesității. Monet putea astfel să comande la Giverny «natura», obligînd-o să se supună intereselor sale, Renoir să-și regizeze viața de familie în jurul unui scaun de invalid pentru a avea permanent la îndemînă un motiv sau altul de pictură. Iar mai tîrziu Cézanne tulburînd starea de echilibru lăsată de «creator», cucerind pentru un oarecare munte Sainte-Victoire un orgolios statut de importanță. Se mai cunoaște în istoria artei un caz similar?

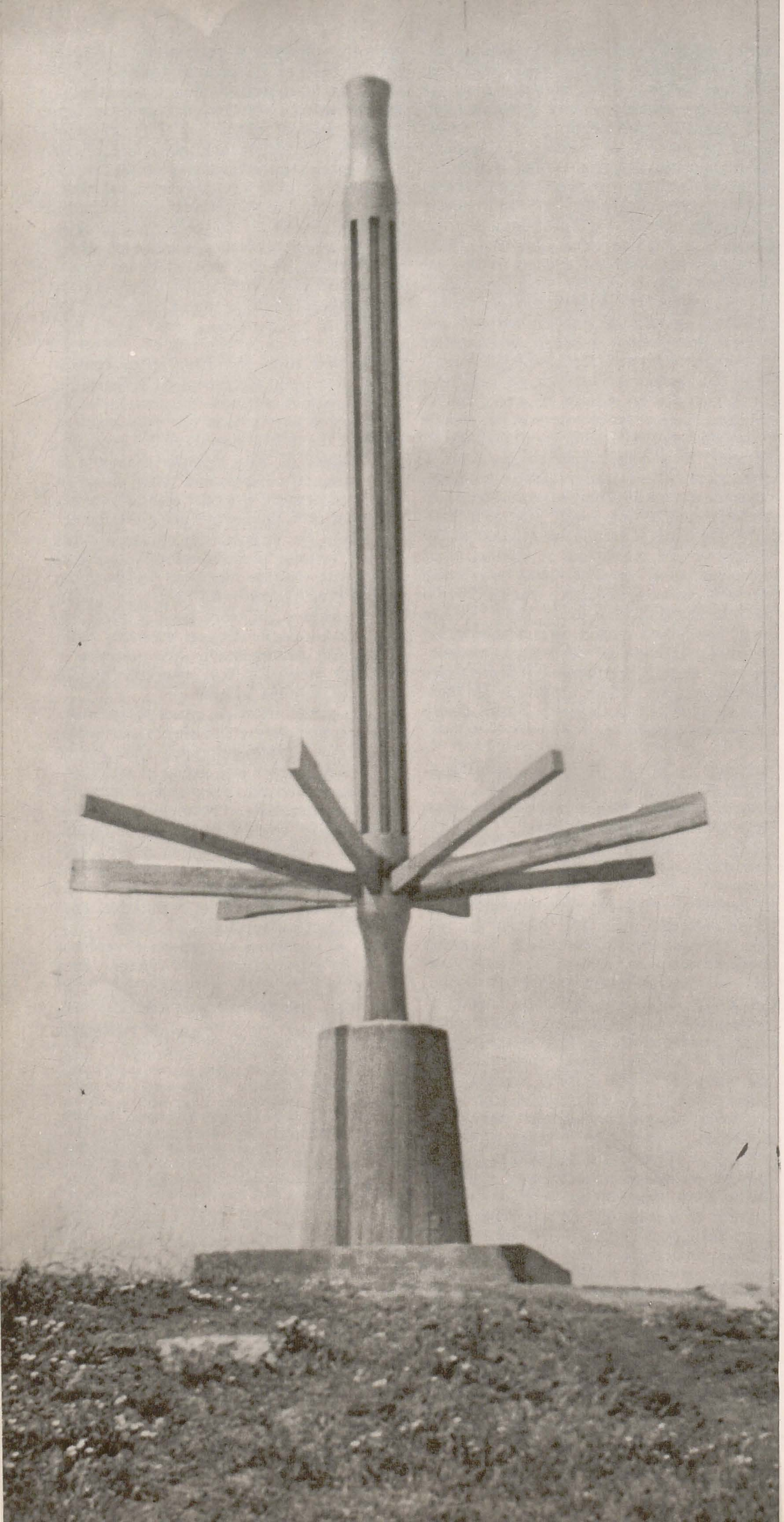
c. Lăsînd totul pe seama artistului, impresionismul a făcut din pictură o chestiune de temperament; artistul devine astfel propriul său purtător de cuvînt. El predică o viziune fragmentară asupra lumii, căci, lipsit de materia care-i furniza motivele unui discurs asupra lumii (a rămas undeva departe, străin și caduc, pînă și Delacroix, pentru care raportul dintre om și istorie este esențial), se simte legat definitiv de prezență, de acțiunea în moment (hazardul clipei ar putea fi tema impresionismului) și, neavînd nici un instrument pentru a-l fixa, a-l cuprinde și a-l descrie, rămas în consecință singur în fața clipei, artistul impresionist recurge primul la ceea ce îi mai rămăsese, instinctul. Matisse avea dreptate cînd spunea despre Manet că «a fost primul pictor care a făcut legătura imediată cu senzațiile sale, eliberînd astfel instinctul».
Iar Monet nu glumea de loc cînd spunea: «Pictez cum pasărea cîntă».
Este greu de acceptat legătura mecanică ce se face cînd se plasează pictura impresionistă sub semnul cercetărilor științifice ale lui Chevreul asupra contrastului simultan. Explicația poate fi mai simplă: la un moment al evoluției artei au apărut cîțiva artiști a căror acuitate perceptivă și intensitate de instinct pictural a fost cu totul deosebită. Și nici școala și nici tradiția nu le-a putut distruge această forță instinctuală (Pissarro, rămas toată viața cu gustul sistemelor și programelor, în ciuda totalei și inocentei sale sincerități, putea spune pentru a se justifica: «Secolul XVIII a fost tradiția noastră»; adevărul este că atît Monet cît și Renoir sînt prin instinct dincolo de școală și tradiție. De altfel nu întîmplător atît unul cît și celălalt nu frecventează școli de artă sau o fac sporadic, începînd prin a fi unul desenator de caricaturi, celălalt pictor de porțelanuri). Căci dacă există o enormă diferență între Monet și Manet, ea nu ține de felul cum e înțeles raportul lumină/formă și rezolvarea mai mult sau mai puțin integrală a acestuia; pictura lui Manet îi conține pe Tizian, Goya, Hals, pictura lui Monet nu-l conține decît el însuși, sub forma unei pure acțiuni instinctuale. Monet este rezultatul unei valorificări fără prejudecăți a constituției biologice și fără îndoială locul lui în istoria artei este unic. Monet urmărind pe obrazul soției moarte succesiunea de tonuri — iată o formă de fanatism neegalată. Narînd întîmplarea, Monet își propune cea mai adecvată definiție: . . . «iată că automatismul organic vibrează mai mult la jocurile culorii, iar reflexele mă angajează, în ciuda voinței mele, într-o operație inconștientă, în care se repetă cursul zilnic al vieții mele. *Asemenea vitei care învîrtește piatra morii*». Pe instinct se vor clădi ulterior sisteme picturale. Aici însă instinctul joacă pe propria lui dimensiune, pe propria lui realitate, pe propria lui înverșunare. Refuzînd mirajul convenției, eliberînd instinctul, pictînd «cum pasărea cîntă», impresionismul își construiește propria lui capcană: o pictură bazată pe ochi, pe un ochi hiperdezvoltat, orgolios. Cum scrie de altfel Venturi, Monet a fost întotdeauna într-un pariu cu imposibilul, «avea nevoie să încerce pictura imposibilului», efectul de lumină meritînd a fi realizat doar în măsura în care era un efect excepțional. Ultimele lucrări ale lui Monet, ciclul Catedralelor și Nuferilor, se constituie într-o critică a premiselor impresionismului ca atare. Plein-airismul încetează să mai fie o metodologie a realismului (de altfel, dintr-un alt punct de vedere, impresionismului nu îi este caracteristică vocația realistă, naturalistă), devenind o sursă de senzații de un subiectivism extrem, ceea ce favorizează arbitrariul deciziilor picturale. Cortegiul multiplicat al reflexelor în apă, pe fațade, pe clăi de fîn, pe epiderme, ca și obligația inițială de a rămîne sincer în raport cu senzația, creează imagini absurde, caleidoscopice, ireale. Subiectivitatea nu prinde ruta abstracției, terminînd în hazard și grotesc. La limita de existență a impresionismului se arată deja umbra lui Seurat, care va repune într-o ordine dogmatică, dar esențială, fragmentele unei analize optice din ce în ce mai riscante.

d. Monet — Renoir — Sisley: senzație — obiect — descripție
Renoir — Sisley — Monet: plasticitate — analogie vizuală — analiză a luminii
Sisley — Monet — Renoir: indiferență — intoleranță — compromis

e. Renoir spunea că nașterea impresionismului se datorează inventării culorilor în tub, ceea ce a permis în consecință o pictură totală în plein-air. Evident, *bagateliza*, mimînd cu convingere indiferența față de teorie. El se joacă cu insignifiantul, minimalizîndu-și (dar cu cîtă viclenie!) chiar propria vocație: «Fac și eu ca dopul acela aruncat în apă și luat de curent. Pictez așa cum îmi vine». O vorbă de felul acesteia — nu e fără urmări. Ea justifică astfel «acele lucruri drăguțe» pe care le-a iubit toată viața, paradoxal, le justifică și le apără nu ca pictură, ci ca eveniment trăit, căci, în pictură, indiferența față de subiecte este evidentă: floare, fruct, fată, piele, totul are aceeași consistență, aceeaşi tuşă, aceeaşi culoare (pictează desigur cu plăcere — dar acesta e alibiul lui împotriva teoriei artistice). Și cu toate că a rămas toată viața atașat acelui Renoir, pictor de porțelanuri, construind, ca și Boucher sau Fragonard, în jurul nudului și al badineriei senzuale — o pictură «drăguță», spumoasă și odihnitoare — Renoir visează în secret la un program (implicit la teorie). De aceea e și atît de prins (singurul pictor impresionist de altfel) în resorturi de iconografie. El face în ciuda voinței sale apologie prin imagine și dezinteresul său tot a pentru ceea ce pictează se transformă pe nesimțite în contrariul său.
Într-un univers restrîns de imagini el face evident politică a gustului. Este strategul viitoarei școli de pictură franceză, care, cu argumentele senzualismului pictural, va încurca atît de mult în viitor scara valorilor. Desigur, cum face el politică, este amuzant: argumentele sale sînt *baigneuses* planturoase, carnația opulentă, lumina avantajoasă. Nu-și va da seama că proclamă astfel un model de fericire și că este teribil de înverșunat în această predică pentru «la douceur de vivre».

f. Suscitînd atîtea tribulații, atîtea controverse, provocînd atît oroare cît și fascinație, impresionismul a rămas în istoria artei ca un moment de răscruce. Nu e un moment esențial, dar e fără îndoială unul important. Căci, judecat în afara mutației provocate în gust (ceea ce nu înseamnă totuși nimic în raport cu destinul și scopul esențial al artei) se ignoră că în momentul care a produs numai opere (nu și polemică) interesul a fost scăzut. Destinul lui Sisley este un argument. Fără a fi un pictor mediocru (cel puțin ca factură el este superior lui Pissarro, de pildă), creînd opere și nu teorii (și nici măcar năzuind la ele ca Renoir), el este mai puțin implicat în răsturnarea situației estetice și din acest motiv a și fost ignorat în timpul vieții, ca și după moarte.
Atît de public cît și de critică. Și e firesc, căci acceptînd pictura lui Sisley ca exemplară, s-ar fi răpit impresionismului acea putere de fascinație «care mai seduce și astăzi» — cum spune Venturi. Prin Sisley, impresionismul se dezvăluie. Premisele de la care a plecat s-au dovedit aceleași și la capătul drumului; ceva mai subliniat poate: pictură de peisaj, colorată, fără umbre, dedusă din convingerea plein-airului. N-au depășit deci procesul senzației și rezultatele analizei. Și dacă nu au căutat «în centrul misterios al picturii» — cum le-a reproșat Gauguin, e pentru că însăși pictura avea nevoie de o definiție. Impresionismul e în orice caz o încercare de definire a picturii.

IULIAN MEREUȚĂ



comanda socială
și inițiativa artistului

ANSAMBLUL
DE LA
COSTINEȘTI

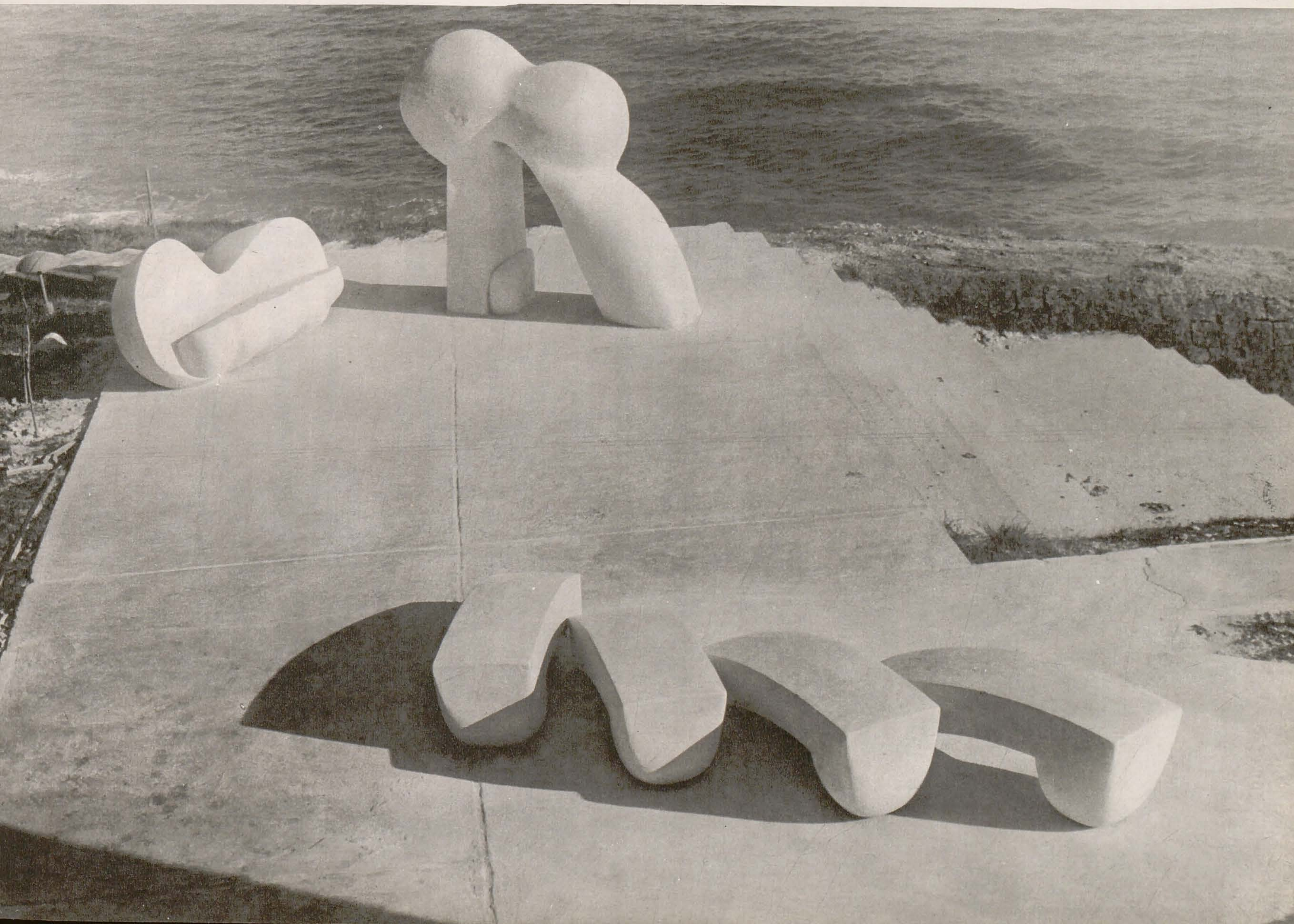
Arta monumentală românească a ultimilor treizeci de ani se află astăzi, după un trecut marcat de fluctuații și meandre, într-o fază de însemnate modificări, nu doar la nivelul limbajului plastic, ci la nivelul conceptului însuși. Marile ansambluri de artă apărute în ultimii ani — cele din parcul Herăstrău — București, cele de la Măgura și Costinești, mărturisesc o viziune ambițioasă, punctată de reușite impresionante, dar, firesc, și de eșecuri, care se cer semnalate tocmai din perspectiva importanței acestor inițiative. Ansamblul care de doi ani încoace nu încetează a se îmbogăți și metamorfoza — cel de la Costinești — oferă un cuprinzător material de studiu pentru problematica actuală a genului.

Cadrul arhitectonic cu destinația tabără studențească, nesemnificativ sub raport artistic, poate fi considerat în cel mai bun caz un element neutru față de necesitățile unei viziuni care se dorea atît de amplă. La rîndul lor, numeroasele lucrări de sculptură — asupra valorii cu totul remarcabile a unora vom reveni — par să formeze mai puțin un ansamblu definitiv, constituit în urma respectării unor principii și norme clare de organizare, ci mai mult o expoziție improvizată, cu caracter temporar, de sculptură în aer liber. Este evidentă lipsa unei concepții directoare, a unei gîndiri sintetice care să fi prezidat, de la început și pe toată durata, la constituirea ansamblului, care să fi întrevăzut și controlat îndeaproape multitudinea raporturilor ce se stabilesc, pe de o parte, între sculptură și cadrul arhitectonic sau natural, pe de alta — între lucrări purtînd amprenta unor individualități artistice foarte diferite între ele.

Îndeosebi lucrările situate pe faleză sînt amenințate în însăși integritatea lor de vecinătăți nepotrivite. Privirea cuprinde cu ușurință într-o aceeași imagine lucrări atît de profund diferite ca gîndire și realizare plastică cum sînt cele de Adina Țuculescu, Ion Condiescu, Florica Hociung sau Șerban Crețoiu. Înaintînd spre interior, situația se repetă cînd cuprindem în cîmpul nostru vizual sculpturile lui Marin Gherasim și ale Silviei Radu, amîndouă lucrări de mari dimensiuni, comprimate într-un spațiu insuficient, ceea ce reduce considerabil forța de iradiere proprie fiecăreia.

Că dialogul cu spațiul exterior este o condiție necesară pentru însăși evoluția sculpturii o dovedesc multe din lucrările de la Costinești, printre care și *Fluturii* și *Fructul soarelui* ale lui George Apostu. Pentru Apostu prilejul ridicării acestor lucrări a însemnat formularea categorică a unei tendințe latente a sculpturii sale. Esențializarea formei, proces care definește lucrul său pe tot parcursul, atinge cu *Fructul soarelui* un punct limită — ni se pare astăzi — realizînd totodată o concentrare maximă a temelor majore ale sculpturii sale de pînă acum. Afirmînd aceasta nu pierdem din vedere că lucrarea beneficiază de imaginea asupra totalității operei sale, care s-a constituit, prin acumulări succesive, pentru toți cei care i-au urmărit activitatea. Această imagine sau mai curînd acest nucleu semnificativ, care închide în sine, raportîndu-le mereu una la alta, atît amintirea unor lucrări foarte vechi ca *Fetița cu păpușa* sau *Portretul Mariei de Mangop*, cît și a altora din ciclurile ulterioare — *Tată și fiu* de pildă — devine actual în momentul contactului cu

GEORGE APOSTU: Fructul soarelui, oțel
ION CONDIESCU: Ansamblu statuar, piatră albă

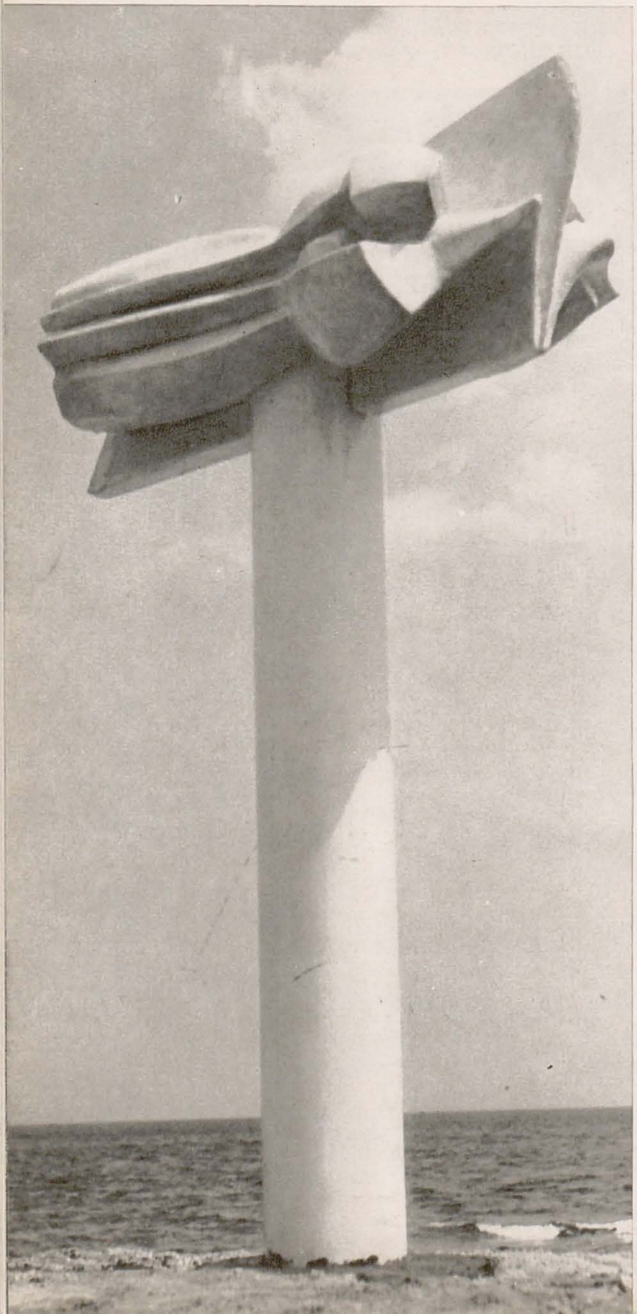


Pag. 24:
ANTON EBERWEIN: Sculptură eoliană, material plastic și oțel
GEORGE APOSTU: Fluturi, bronz
Pag. 25:
SILVIA RADU: Compoziție spațială, beton
VLAD FLORESCU și MARIUS CILIEVICI: Ansamblu, beton alb
MARIN GHERASIM: Timp, ansamblu decorativ, beton

noua lucrare. Retrospectiva mentală pe care fiecare privitor o realizează astfel într-un răstimp minim acționează constant, aureolînd noua lucrare cu sensul pe care, izolată, nu l-ar fi avut.

O altă temă de reflecție propusă de lucrările lui Apostu, dar care este departe de a-i fi proprie numai lui, se referă la specificitatea materialelor. Posibilitatea trecerii nestînjenite de la lemn la bronz — în cazul *Fluturilor* asistăm la o transpunere directă de acest fel — este semnificativă pentru depășirea a ceea ce ar putea fi considerată estetica formei în lemn. Urma lăsată de unealtă — acea vibrație a suprafeței, desigur de cu totul altă factură decît cea datorată modelajului — este sistematic evitată. Pregnanța efectelor expresive, asigurată de acea *taille directe*, a ieșit din sfera de interes a multora din sculptorii tineri, atenția acestora îndreptîndu-se obsesiv spre structurarea volumelor. De aceea materialele pot fi echivalate, devin reversibile, ceea ce în ultimă instanță pledează pentru indiferență față de calitatea materialului. Dependența formei de materia care o încarnează, principiu repus în drepturi de sculptura modernă și promovat adeseori la rangul de criteriu valoric, a devenit deci limitativ, de unde și nevoia de a-l depăși.

Aceeași mare problemă o dezbate, dar din alt unghi de vedere, Ion Condiescu, prin lucrarea sa aflată de asemenea la Costinești. Într-o epocă a părăsirii materialelor tradiționale și a experimentării celor mai diverse și neobișnuite, sculptura lui Ion Condiescu afirmă că piatra mai poate fi încă materia sculpturii. Dar nu o face perpetuînd o anumită viziune plastică, pe care involuntar astăzi o asociem cu piatra, și care s-a constituit respectînd și folosind caracteristicile materialului, lăsîndu-se cu bună știință determinată de aceasta, ci, dimpotrivă, contrazicînd-o. În sculptura lui Condiescu piatra nu-și mai arogă dreptul în constituirea formei. Contrastul, prezent în aproape toate lucrările sale, între forma geometrică — bloc masiv, compact, static — și forma liberă, revărsată, cu convexități imprevizibile, este ilustrarea

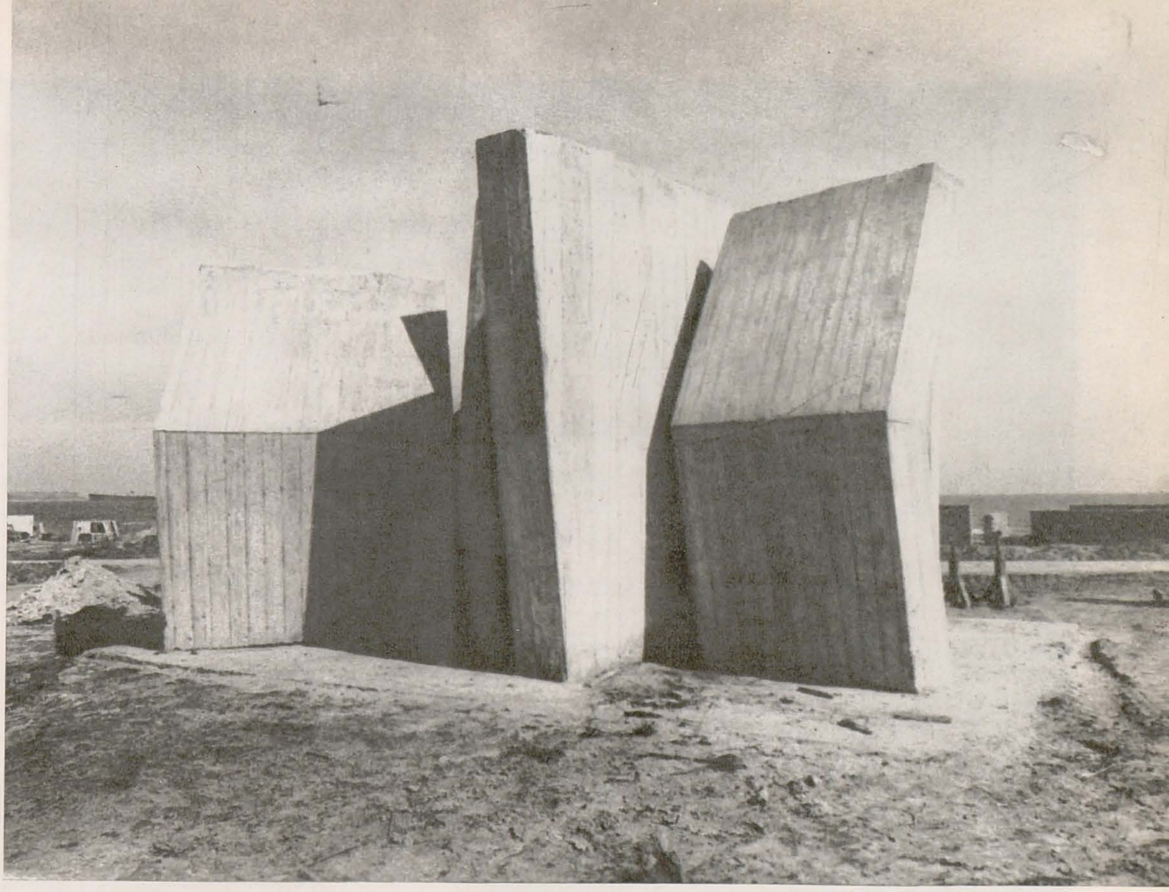


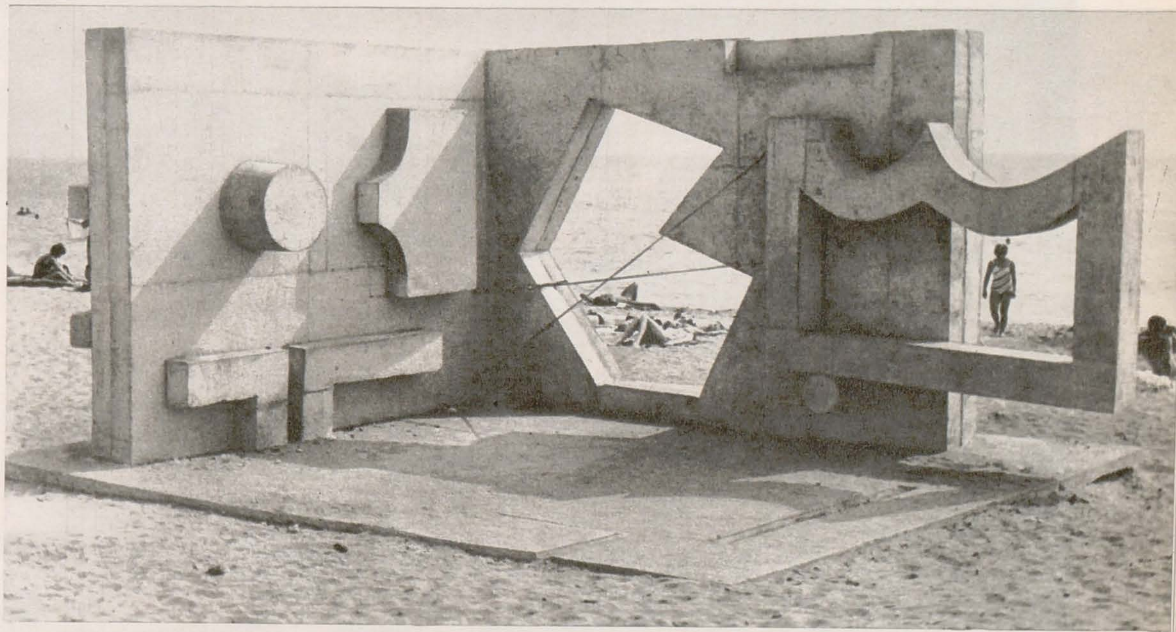
acestei atitudini — critică a unui anumit mod de a înțelege piatra și propunere a altuia. Lucrarea de la Costinești — asociere a trei volume spațiale (șapte elemente) distincte, fiecare de fapt o sculptură în sine, verifică la scară monumentală analiza formei întreprinsă pînă acum. Aceeași simetrie și același dezechilibru, controlate însă și stăpînite prin compunerea în spațiu, asigură o neobișnuită expresivitate din diversele unghiuri de privire (foarte numeroase, pentru că lucrarea fiind plasată pe o înălțime, deplasarea față de ea se face nu doar în plan orizontal, ci și pe direcția jos-sus).

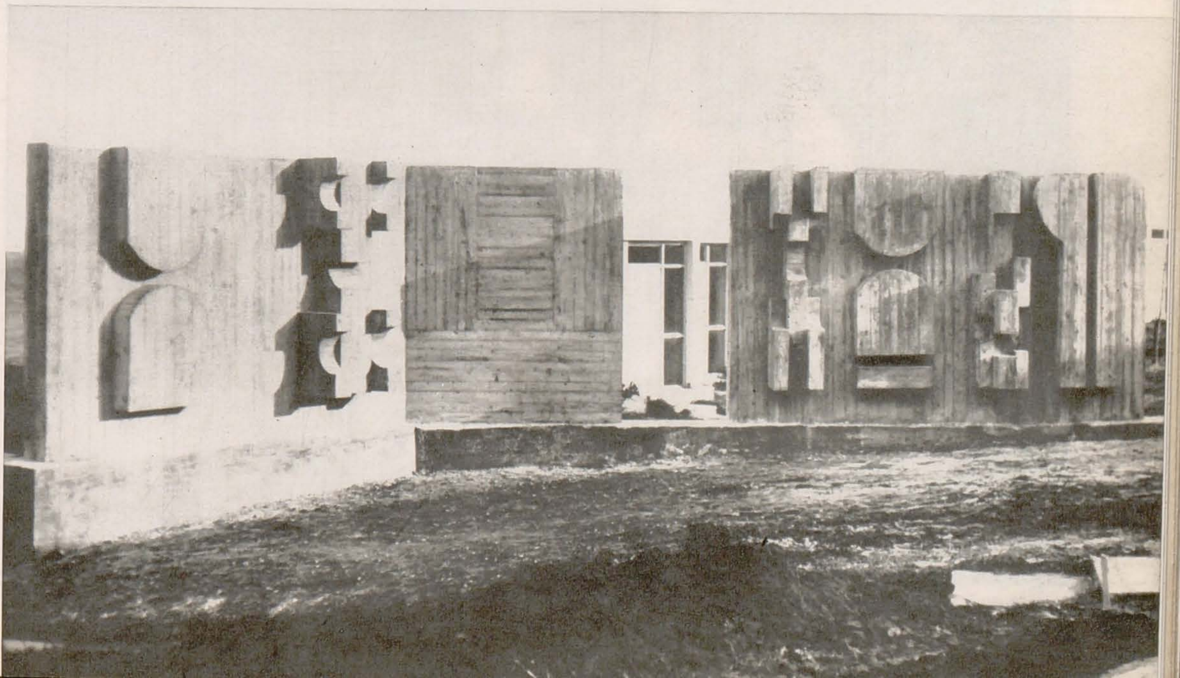
Parcurgînd în continuare Costineștiul întîlnim, pentru a adopta terminologia propusă de Michel Ragon, sculpturi-semnal, cum este cea a lui Wilhelm Demeter, sculpturi-loc, a Silviei Radu, a lui Vlad Florescu și Marius Cilievici, a lui Marin Gherasim, sculpturi-bănci de Wilhelm Fabini și (de ce nu ?) sculptură-girouette, cum este coloana cu capitel rotitor a lui Anton Eberwein. Instalată pe plajă, direct în nisip, lucrarea speculează pînă la un punct analogia cu ruinele arhitecturii antice, familiară prezență pe țărmul Mării Negre. De posibilitatea unei astfel de asocieri, favorabilă receptării, nu beneficiază însă lucrarea Adinei Țuculescu de pildă — montaj de elemente produse industrial, trimițînd nemijlocit la universul tehnic și astfel, în lipsa unui raport adecvat cu contextul spațial, cu rol decisiv în acest caz, ea poate părea rebarbativă.

Nu putem accentua îndeajuns, în încheiere, însemnătatea faptului că o serie din lucrările menționate reprezintă caracteristic preocupările *actuale* ale tinerilor sculptori români, accesibile astfel în permanență oricărui public și nu doar obișnuiților galeriilor în scurtul răstimp al expozițiilor. Încercarea de la Costinești, în ciuda obiecțiilor oricît de justificate ar fi ele, a stimulat efortul de creație și a oferit artiștilor condiția necesară concretizării proiectelor lor — dialogul cu spațiul, înfrîngerea indiferenței lui față de înfăptuirile umane, condiție care se confundă cu obiectivul însuși al multor experiențe de astăzi.

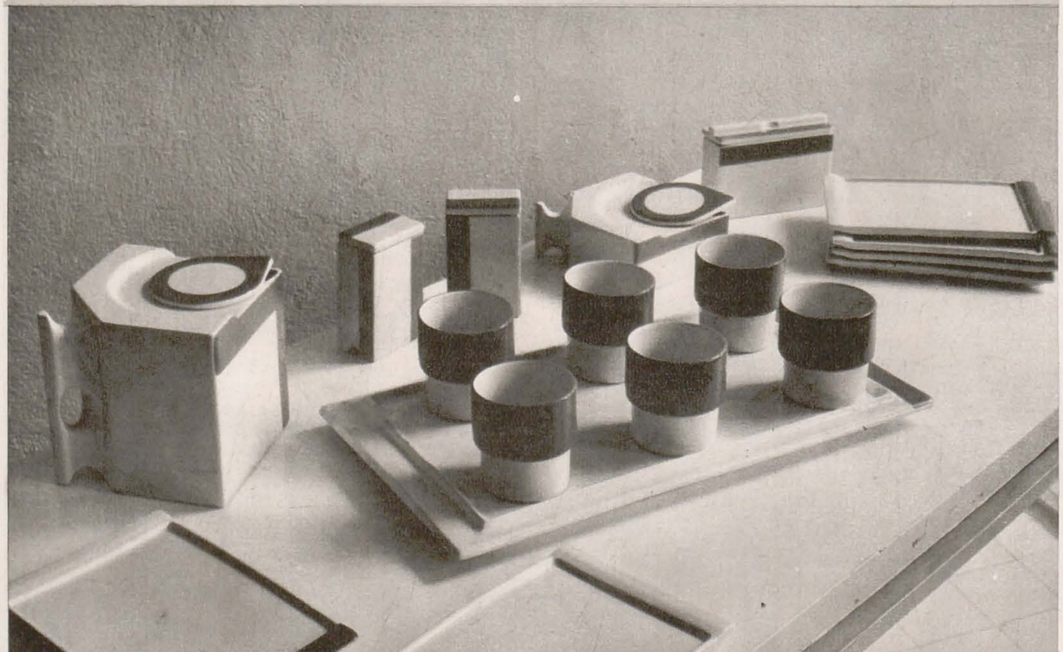
IOANA VLASIU



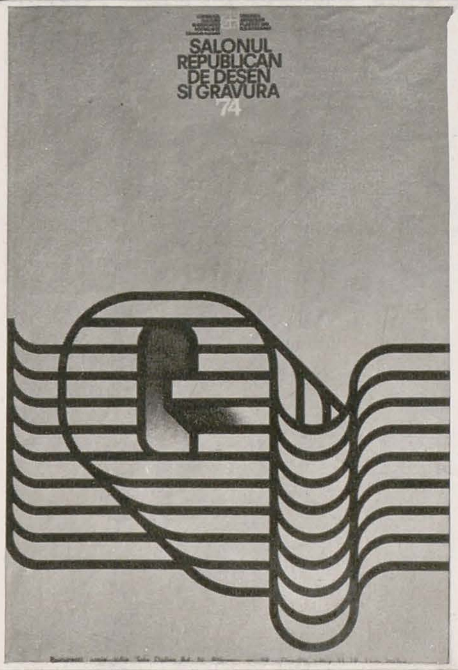




BULETINUL FORMELOR FRUMOASE



Prototipuri executate în cadrul simpozioanelor de sticlă și faianță organizate în 1973: serviciu pentru camera de baie — EULALEA CRIȘAN (1), serviciu de masă — VIORICA COLPACCI (2, 3), RADU TĂNĂSESCU (4).



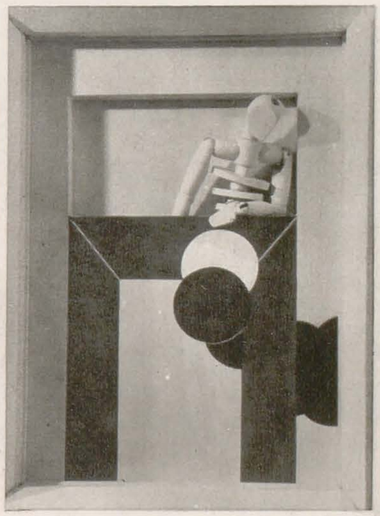
CRONICA

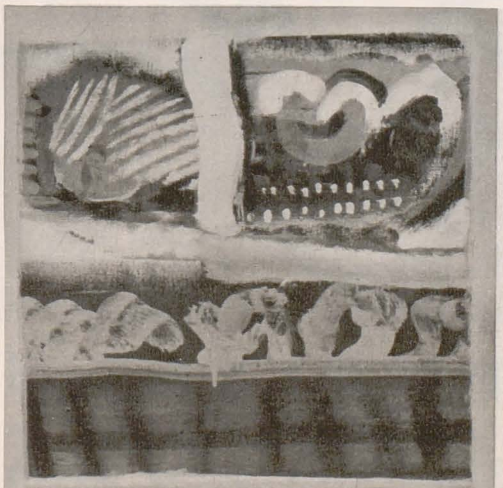
muzeul

laboratorul

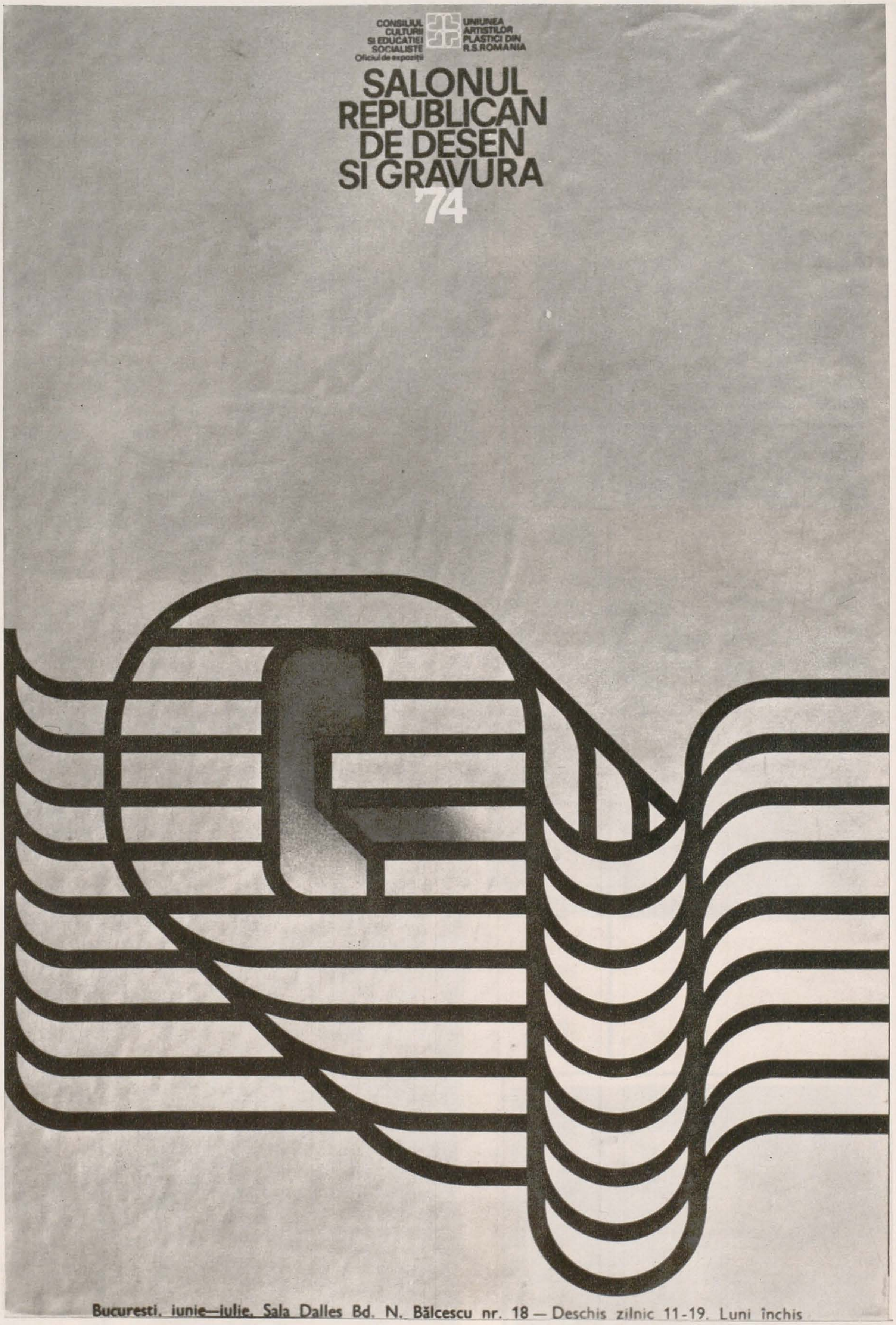
șantierul

galeria





Între 20 iunie — 14 iulie sala Dalles din București a găzduit « Salonul republican de desen și gravură '74 ». Juriul a fost compus din Zamfir Napoleon (președinte), Anastasiu Constantin, Angheluță Beiu Corina, Aslan Matty, Brătescu Geta, Costa Constantin, Enescu Theodor, Erceanu Dan, Hăulică Dan, Kazar Vasile, Micodin Ileana, Pintea Vasile, State Ion (membri), Ionescu Alex. (secretar). Au expus artiștii: Adoc Gheorghe, Andrei Alexandru, Andronescu Ana Maria, Andronic Adrian, Angheluță Beiu Corina, Arkossy István, Aslan Matty, Avram Toni, Balász Imre, Baciu Constantin, Béncsik Janos, Balogh Lajos, Barcianu Petrașcu Sonia, Bardocz Ludovic, Bălan Alexandru, Bălăcescu Dem. Lucia, Baroi Baz Virginia, Boboia Emilia, Bodea Tătulea Veronica, Bömches Friedrich, Bojilow Istilian, Borbely Alexandru, Boțan Gheorghe, Borusz Georgeta, Borovschi Irina, Bour Octavian, Brătescu Geta, Bucur Letiția, Bulacu Aurel, Caloenescu Adina, Cantemir Clara, Ceaușu Pandele Ileana, Cerbu Eva, Chira Alexandru, Chirnoagă Marcel, Ciolac Lidia, Cionca Dumitru, Ciobanu Gheorghe, Ciosu Constantin, Claudiu Nicolae, Cuciurcă Ioan, Cociuba Lucian, Cobar Nell, Coclitu Gheorghe, Coita Nistor, Constantin Maria, Cordescu Marcela, Costa Constantin, Coriolan Hora, Corneliu Nicolae, Coron Gh. Mihai, Costinescu Augustin, Cott Ioan, Cseh Gustav, Damadian Cik, Daneț Demetrescu Cornelia, Dinculescu Sergiu, Dragomirescu Adrian, Dumitrache Adrian, Dumitrache Emilia, Dumitrescu Mircea, Dumitrescu Sorin, Dimulescu Maria, Deák Francisc, Dobrian Vasile, Donca Ioan, Done Stan, Doxan Theodora, Drocsay Imre, Eraclide Vreme Xenia, Erceanu Dan, Fackner Kremper Hildegard, Făcăianu Vintilă, Feodorov Lucreția, Feodorov Victor, Fest Ladislau, Fîntînaru Suzana, Francisc Alexandru, Fränkl Sofia, Gaál András, Gheorghiu Valerian, Grigorescu Octav, Gruia Cristina, Grosu Mihai, Ghenădescu Alfred, Hălăucescu Iulia, Horvat Bugnariu Ioan, Iacobescu Ștefan, Iliuț Ana, Ionescu Florin, Ionescu Th. Valentin, Ivancenco Gheorghe, Klepper Paar Hildegard, Kopacz Maria, Labin Casian, Lăzărescu Florina, Lebaci Mihai, Leolea George, Lucaci Băiaș Ethel, Macovei Ligia, Manolescu Maria, Mănescu Mihai, Marinescu Ion Dogar, Masichievici Puia, Mateescu Elena, Mátyás Iosif, Mazanek Ferdinand, Mădescu Mihai, Micu Veniamin, Micodin Ileana, Micodin Vlad, Micu Mihai, Mihuleac Wanda, Micoș Elvira, Micoș Fred, Miracovici Paul, Mihăescu Lidia, Mihăescu Viorica, Munteanu Val, Mitcov Tatiana, Moisescu Stendl Theodora, Molnar Iosif, Murariu Ion, Mureșan Horia, Negrea Dumitru, Nicorescu Tiberiu, Nițulescu Constantin, Niculescu Simona, Nuțiu Romul, Olarian Mircea, Olariu Iulian, Olinescu Marcel, Onuț Vasile, Panaitescu Ion, Paulovici Vasile, Paven Adrian, Peltz Tia, Petrașcu Mariana, Perussi Anton, Petruțiu Liana, Pop Simona, Popa Jalea Ala, Popa Mariana, Popa Valentin, Picu Vasilica, Pintea Vasile, Poch Albert, Ploscă Constantin, Pohrib Constantin, Popescu Kira Cristinel, Popescu Viorel, Pusztai Georgeta, Pusztai Péter, Radu Dan, Roni Noel, Roșca Horia, Rusu Natalia, Rusu Ciobanu Victor, Rusescu Alma, Rusu Șerban Arbore, Sârbu Nicolae, Săftoiu Nicolae, Simon Györgyi, Smigelschi Anamaria, Socoliuc Vasile, Stendl Ion, Sterian Margareta, Șteflea Doina, Șteflea Radu, Șuteu Julius, Teodorescu Natalia Matei, Teodoru Horia, Teodorescu Iosif, Turös Laszlo, Tudor Pal, Unipan Helga, Untch Ioan, Vasilescu Corneliu, Vass Tamaș, Wachtel Clarette, Zamfir Napoleon.



SALONUL REPUBLICAN DE DESEN ȘI GRAVURĂ

BUCUREȘTI, SALA DALLES **IUNIE—IULIE**

SENSUL MILITANT AL INVENȚIEI GRAFICE

Se presupune că artistul modern tinde să se exprime din ce în ce mai complex, cu trimiteri la multiplele probleme în dezbatere ale societății. Mi se pare obligatoriu ca el să militeze inventînd și nu comemorînd imagini consacrate. Și pentru aceasta el trebuie să reconsidere mereu noțiuni despre rostul său de artist militant. Desenul are mai ales privilegiul de a « imagina », în sensul unor narațiuni introspective care lasă uneori acea margine de meditație privitorului, fără de care acesta se simte parcă frustrat în participarea sa. Nevoia de a participa a privitorului este strîns legată de nevoia de a se exprima a artistului.

Într-o societate complexă și diversificată, în care stadiul de gestație al culturii tinde spre forme de maturitate, artistul militant nu-și poate asuma simple funcții didactice sau atitudini pasive de consemnare a faptelor. Rostul său este mai ales acela de a direcționa atitudini de gîndire, de a vehicula crezuri, de a materializa ecouri ale unor probleme cu semnificații majore. Măsura în care acest efort rezonează, se amplifică, se materializează este măsura în care imaginea devine echivalenta substanțială a ideii pe care se străduiește s-o comunice.

Invenția plastică, înțeleasă ca mijloc major de comunicare, nu poate fi o simplă alăturare formală de elemente vizînd sfera esteticului pur, ea trebuie să fie motivul și centrul sensurilor ideatice. Operînd în realul general (idee și formă, concept și materializare), artistul alătură, juxtapune, ordonează și proporționează, proces complex și dificil din care rezultă imagini care comunică gradul de intensitate al meditației sale.

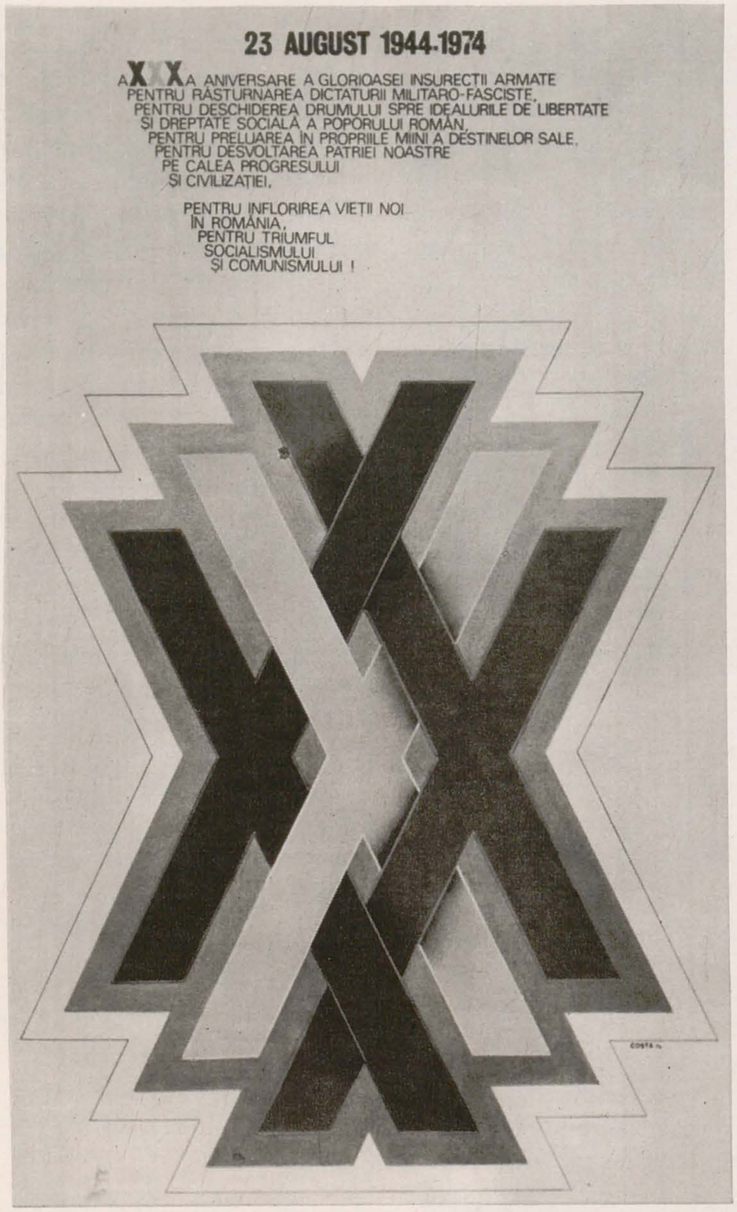
Culoarea sau forma nu sînt decît elemente obiective. Momentul în care ele devin semne plastice indică, semnifică și obiectivează realul este momentul sintezei imaginative, emițătoare de semnale individuale de informație. Cantitatea de informație nouă transmisă de opera de artă îi asigură valoarea și consemnează autenticitatea sa.

Nu cred să se poată vorbi despre sens militant și invenție plastică în afara noțiunii calitative de valoare. A milita înseamnă în fond a transmite o cantitate de informație valabilă, autentică, ce derivă din calitatea actului imaginativ. Sensul militant al invenției grafice poate deveni mai pregnant specific decît în cazul picturii sau sculpturii, căci semnul grafic e mai direct decît cel pictural, mai ne-mediat, și, în situația optimă, mai cerebral. El are infinite posibilități dinamice, provenind din grafie, și numeroase posibilități combinatorii în structura elementelor componente. Față de aceste posibilități virtuale ale expresiei grafice, invenția apare cu necesitate ca un act informațional menit să determine sensuri coerente graficii care militează pentru idei pe măsura timpurilor noastre.

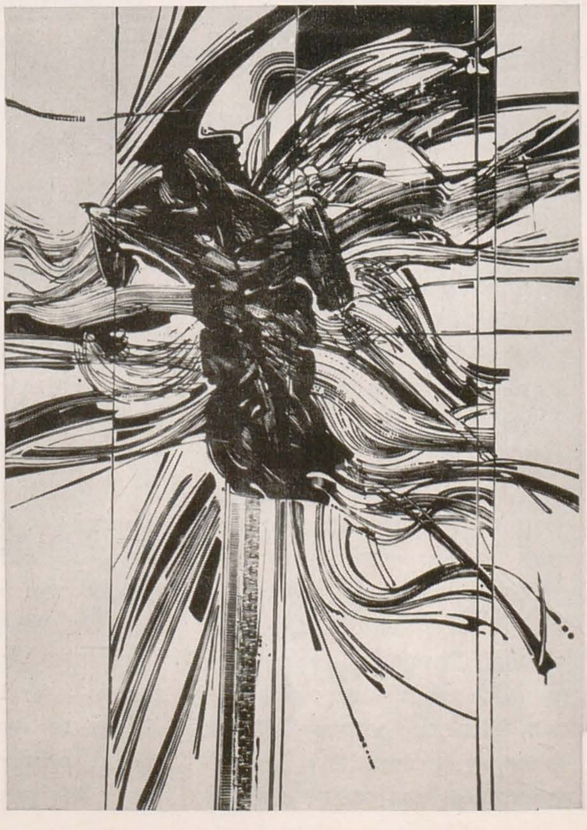
Actul inventiv presupune nu numai stăpînirea riguroasă a mijloacelor de expresie, ci și regia minuțioasă a consecințelor vizuale în conștiință, acel grad de tensiune necesar comunicării implicite, nu explicite, a subiectului. Pentru ca subiectul să devină semnificativ, el trebuie să se adauge acelei conștiințe « înalte » din zona nealterată de stereotipuri în care imaginea va acționa asemeni unui element de șoc capabil să determine vibrații percutante, activizînd imaginația. Sfera informațională a privitorului este suficient de vastă pentru a presupune că selectivitatea sa receptivă a depășit stadiul primar al nediferențierilor. Privitorul așteaptă stimulări deliberate, procese vizuale circumscrise unei ambianțe în care evenimentul plastic devine reactiv, echivalent al unui eveniment politic sau social. Ori de cîte ori i se vor oferi în locul acestor deziderate imagini de virtuozitate, dar neacoperind nici o intenție de mesaj, privitorul va « participa » indiferent, pasiv, excluzînd astfel imaginea propusă din sfera interesului. Dacă asemenea imagini mai pot fi consemnate în cadrul unor expoziții republicane este fără îndoială din cauza unei rutine și a subestimării capacității reale de exigență a publicului. Ne-am obișnuit să le vedem uneori frumoase, alteori oarecare, lipsite de intenție, devenite anonime prin repetare, conștiincioase ca niște teme școlare și ele nu ne mai trezesc nici o mirare, sînt de fapt absente — căci au uitat să inventeze. Este oare inerentă perpetuarea lor (în pofida coexistenței lor cu lucrări de valoare)? Sînt ele oare justificate doar ca puncte de reper ale platitudinii? Desigur, o imagine care scapă convențiilor, care tinde deliberat să se degajeze de banalitate, care inovează și care militează propunînd sensuri noi, poate deveni o imagine controversată în apreciere. Dar nu este oare preferabilă disputa, cînd ea tinde să descifreze intenții expresive originale și acute, tăcerii și absenței oricărui angajament? Mi se pare că tocmai acest soi de lucrări, în Salonul republican de gravură și desen, nu depășește pragul obișnuinței pentru a intra în teritoriul invenției. Există fără îndoială mijloace de expresie modernă și o preocupare constantă, mai ales la generația tînără, de a conferi imaginii valențe asociative. Există prezențele unor artiști maturi, care alătură măiestriei profunzimea de gîndire sau o derivă una dintr-alta. Și, alături, există acea notă de pasivitate, care pune Salonul sub semnul unei oarecari monotonii. Lipsește parcă elementul incitant care să declanșeze reacții puternice (această remarcă nu trebuie înțeleasă neapărat ca o critică, ci mai ales ca o părere de rău). Față de realele posibilități ale creatorilor care expun, imaginile prezentate nu corespund întotdeauna așteptărilor. Poate că un « salon de grafică » invită din principiu sau din prejudecată la anumite convenții. Păcat, pentru că în felul acesta el nu mai este o confruntare reală de forțe, ci o alăturare de nume pe care le recunoaștem fără a exclama uimiți: iată ceva nou și extraordinar. Aș vrea să cred că acest nou și extraordinar, pe care îl așteaptă în fond privitorul, chiar dacă nemărturisit, ar trebui să fie aspirația oricărei manifestări artistice, de mică sau mare amploare. Nou, în sensul în care imaginea poate și trebuie să declanșeze mecanismele asociative ale actului inventiv. Extraordinar, ca o concluzie despre efortul ideatic de comunicare a unui mesaj.

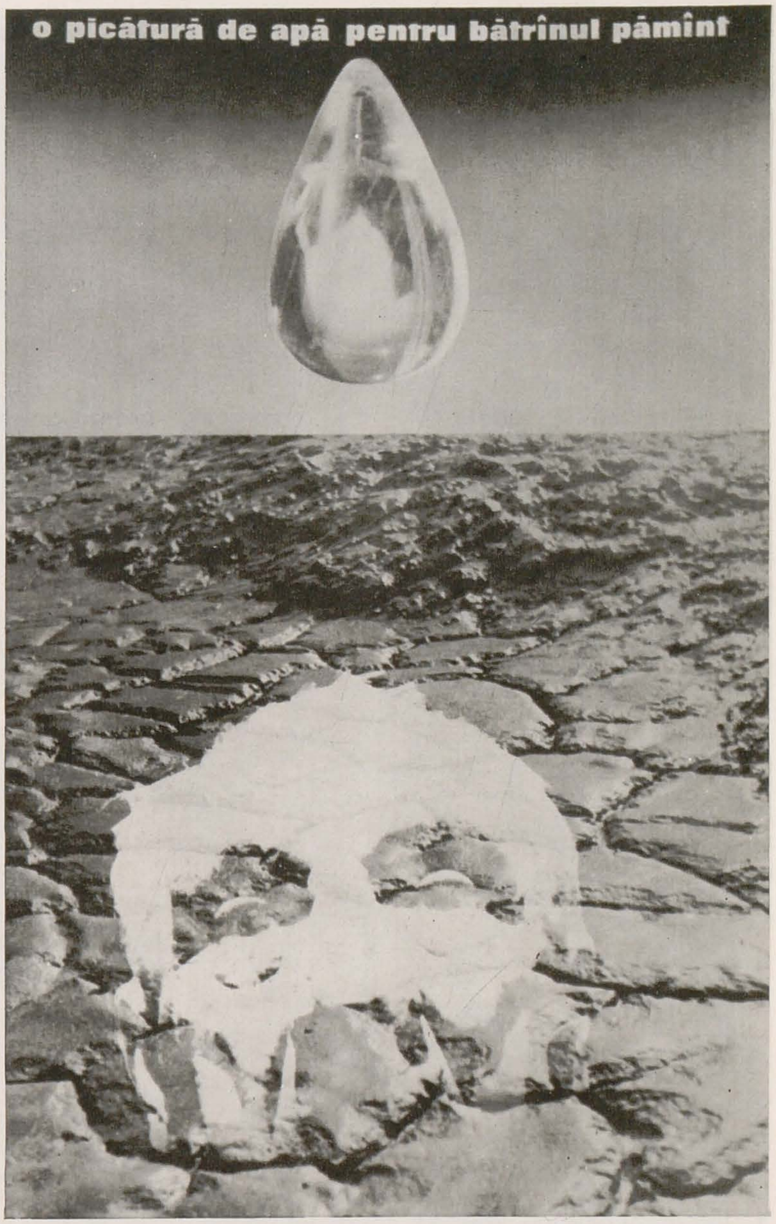
ILEANA BRATU

◄ *NAPOLEON ZAMFIR: Afișul expoziției*


23 AUGUST 1944-1974
AXXXA ANIVERSARE A GLORIOASEI INSURECTII ARMATE
PENTRU RĂSTURNAREA DICTATURII MILITARO-FASCISTE,
PENTRU DESCHIDEREA DRUMULUI SPRE IDEALURILE DE LIBERTATE
ŞI DREPTATE SOCIALĂ A POPORULUI ROMÂN,
PENTRU PRELUAREA ÎN PROPRIILE MIINI A DESTINELOR SALE,
PENTRU DESVOLTAREA PATRIEI NOASTRE
PE CALEA PROGRESULUI
ŞI CIVILIZAŢIEI,
PENTRU INFLORIREA VIEŢII NOI
ÎN ROMÂNIA,
PENTRU TRIUMFUL
SOCIALISMULUI
ŞI COMUNISMULUI !

CONGRESUL AL XI-LEA AL PCR
PCR

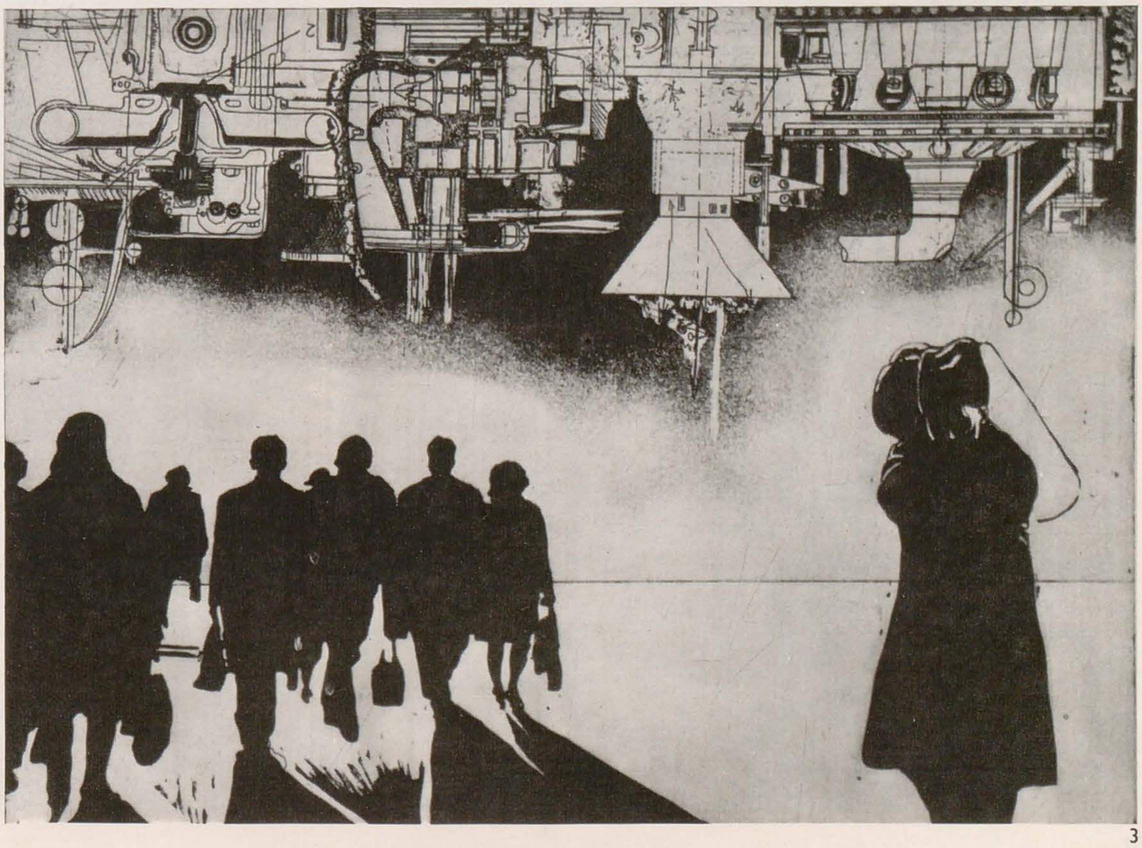




RADU STOICA, MIHAI MĂNESCU: « Trienala artelor decorative » (afiş)

VICTOR FEODOROV: « O picătură de apă pentru bătrînul pămînt » (afiş)

GEORGE LEOLEA: Tehnică



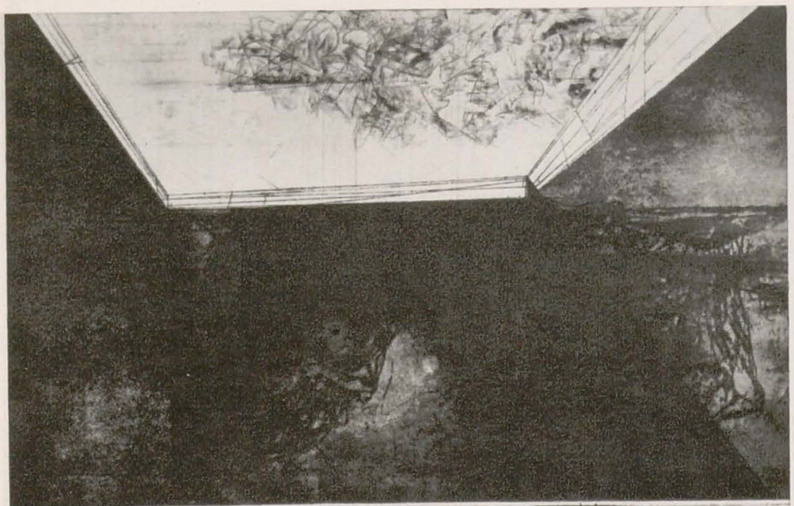
◄

CONSTANTIN COSTA: « 23 August 1944-1974 » (afiş)

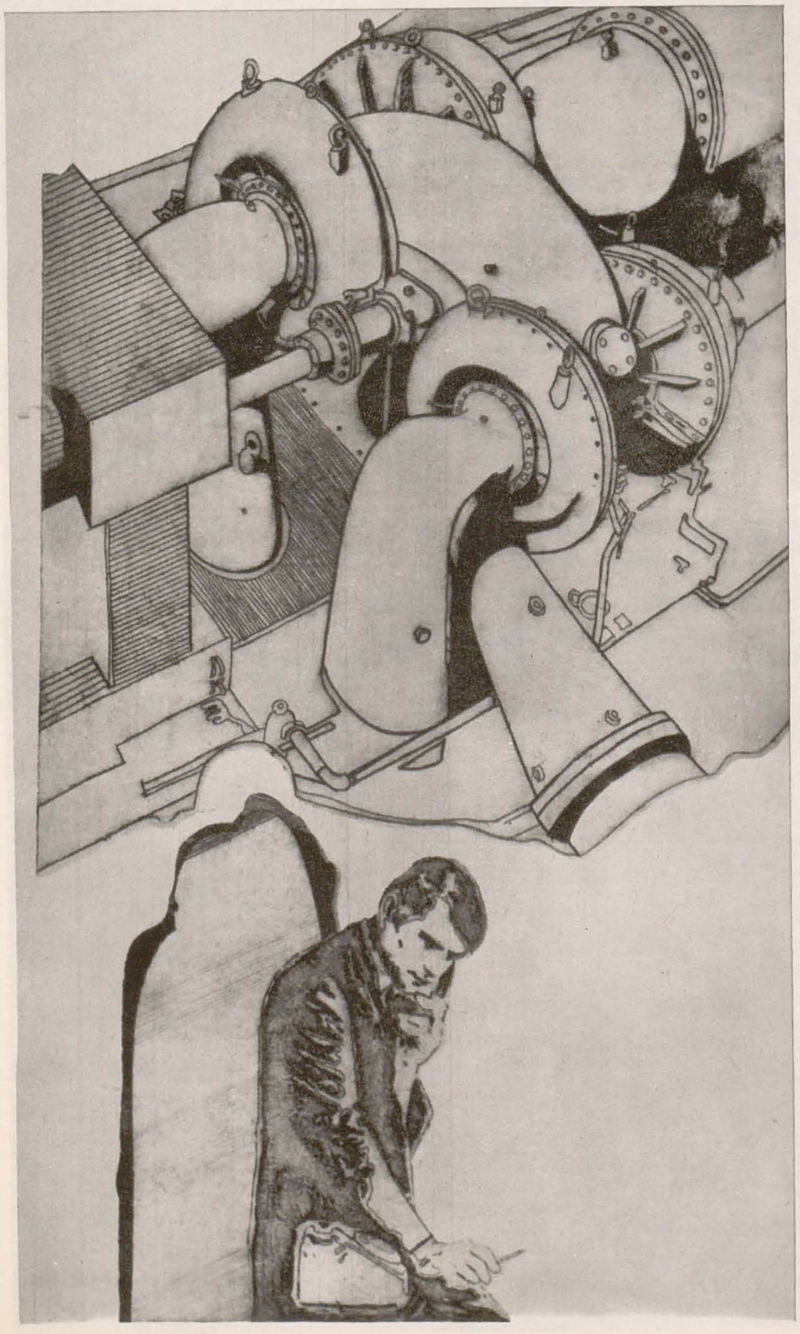
LETIŢIA BUCUR: « Congresul al XI-lea al P.C.R. » (afiş)

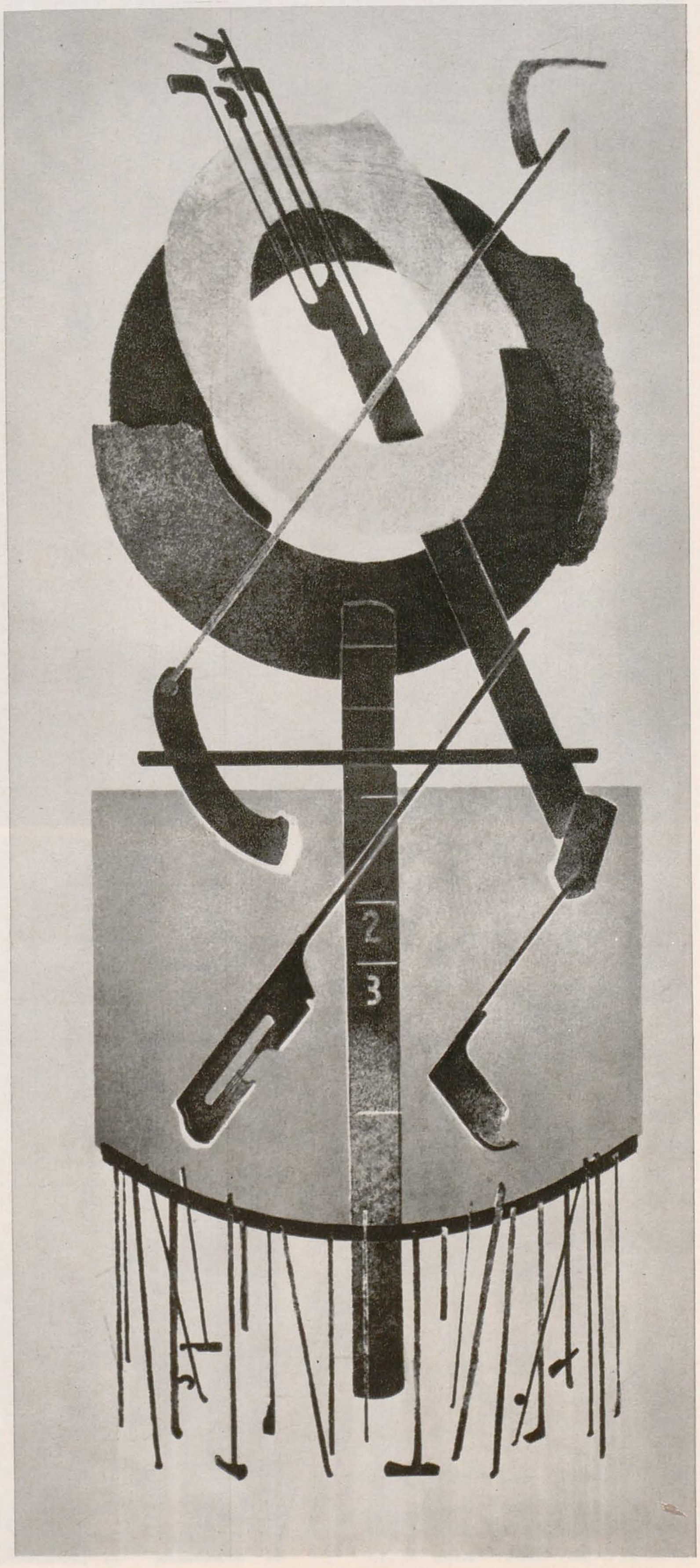
ION UNTCH: Pădurence

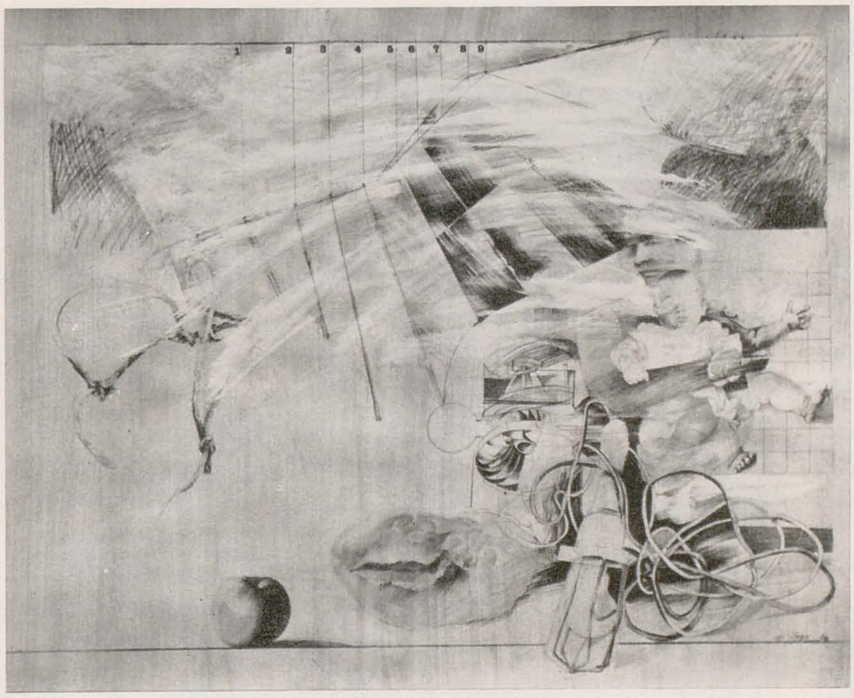
MIRCEA DUMITRESCU: Poziţie de zbor

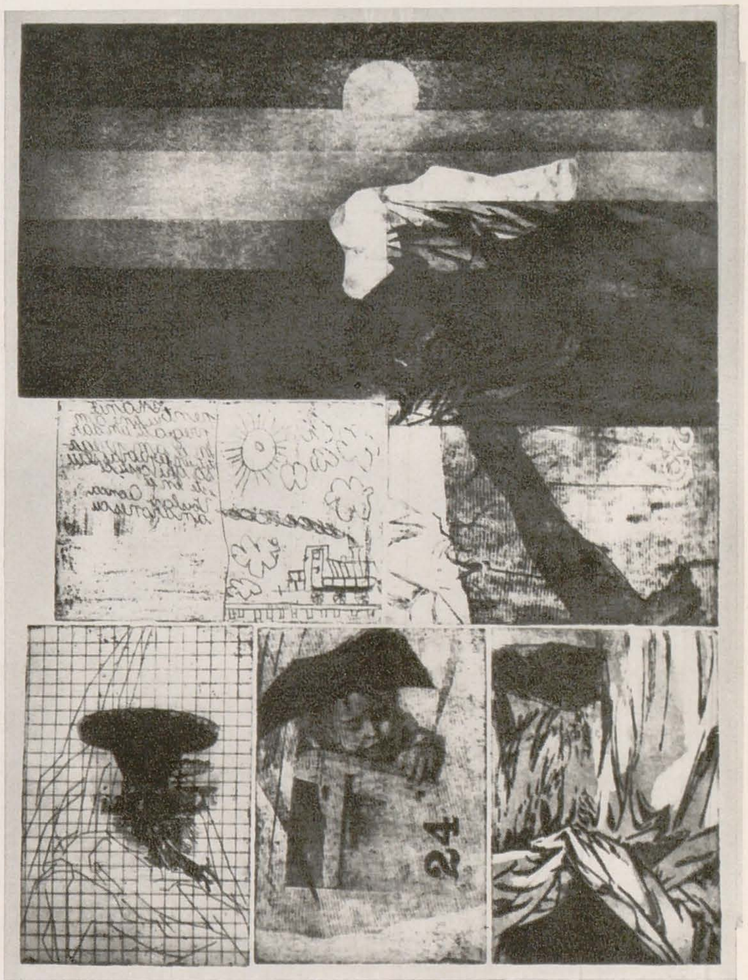


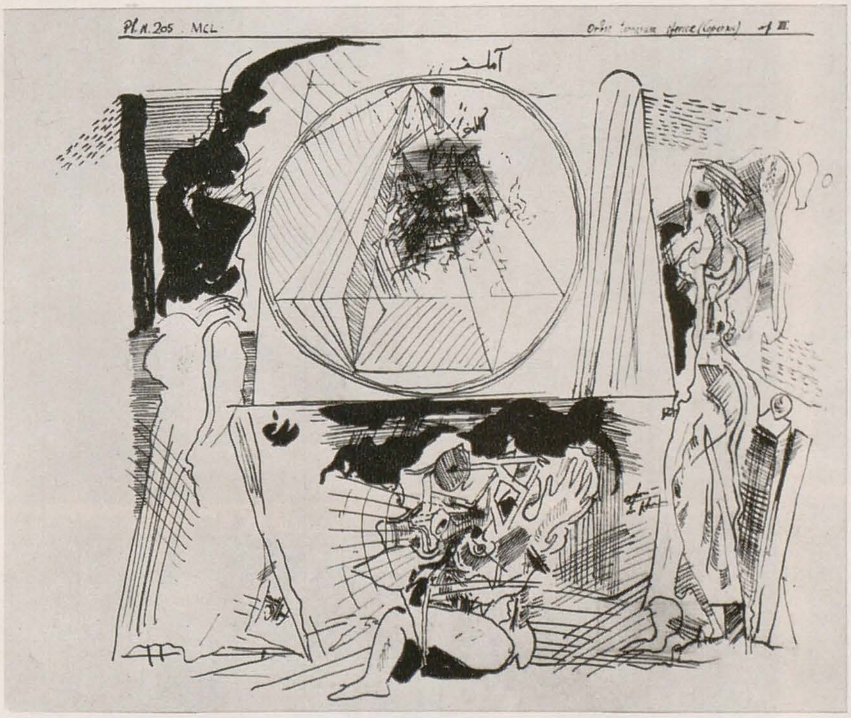
DUMITRU CIONCA: Delirul zilei (pag. 32)
ADRIAN DUMITRACHE: Tinerețe
GETA BRĂTESCU: Tehnic I
ION STENDL: Sub aripa lui Manole (pag. 33 st.)
VIOREL POPESCU: Ilustrație la « Moartea și busola »
MIHAI MĂDESCU: Brazde
ANAMARIA ANDRONESCU: Dor (dr.)
MARCEL OLINESCU: Pictorul Ion Andreescu








24



ION SĂLIȘTEANU

ORADEA — MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR APRILIE — MAI

Punctul de plecare în arta lui Săliștеanu este realul, și, prin real, spune artistul, « trebuie să înțelegem tot ce știm și tot ce aspirăm să știm ». Unui om care interoghează în permanență posibilitățile de investigare ale realității, știința cu remarcabilele ei descoperiri ce nasc noi relații între ființa umană și natură, nu-i poate fi indiferentă, cu atît mai mult cu cît s-a produs o schimbare de atitudine generală față de lumea înconjurătoare.

Creațiile « mai vechi » (de acum șase-șapte ani) constituie repere, momente de referință pentru lucrările recent pictate, în urmărirea drumului parcurs de artist în ultimii ani. În acea perioadă, dintr-o nevoie lăuntrică de stabilitate și liniște, organizarea geometrică a tablourilor era mai riguroasă, vădind preocupare pentru structuri organizate în registre orizontale, într-o idee de ordonare telurică. Gama cromatică restrînsă și discretă este o caracteristică permanentă a lucrărilor sale, dar materia picturală era încă evident așternută pe pînză.

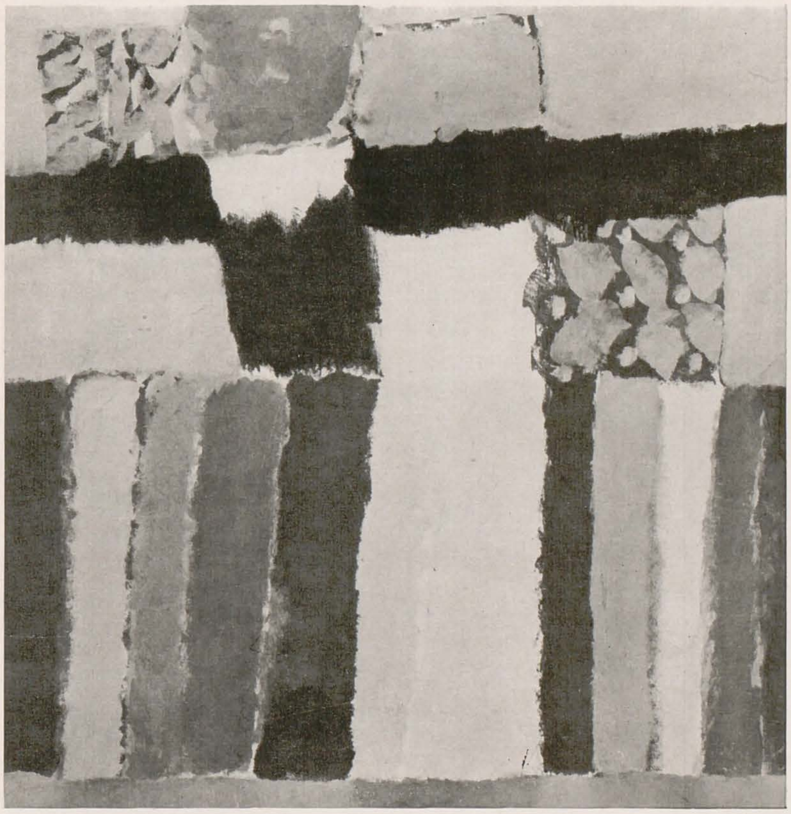
Se întrevedeau în acel moment al căutărilor două direcții în alegerea mijloacelor plastice pe care să le folosească mai departe în creația sa. Prima tindea spre obiectual, într-un concept despre materialitatea formei, realizată cu prețiozitate tactilă. Dar acest drum nu îl reprezintă în toată complexitatea sa pe artist, atît de activ angajat în viața cultural-artistică contemporană, preocupat de destinele omului într-o epocă în care civilizația energiei ia tot mai mult locul civilizației naturii. A ales astfel o a doua cale, în care ignoră materialitatea concretă în favoarea unui spațiu dinamic. Formele plastice ale tablourilor sale din ultima vreme sînt create cu o desfășurare direcționată pe verticală, direct legate de tensiunea spiritului ce tinde spre o cunoaștere ascensională, în profunzime. Spațiodinamismul devine materialul de bază al creației sale, pe care nu îl putea sugera prin structurarea tabloului în benzi orizontale, ce reflecta o altă modalitate de înțelegere și cuprindere a întinderilor vaste ale cunoașterii. Atunci cînd aceste energii libere, sugerate prin pete de griuri, sînt împiedicate în ascensiunea lor de către alte forțe potrivnice, întunecate cromatic, spațiul tabloului devine dramatic. Izbucnirea liberă, spontană, a mișcării, în ansamblul tabloului, se supune rigorii coordonatoare, necesară tocmai împlinirii aspirației către înălțimi, ce nu se poate realiza la întîmplare.

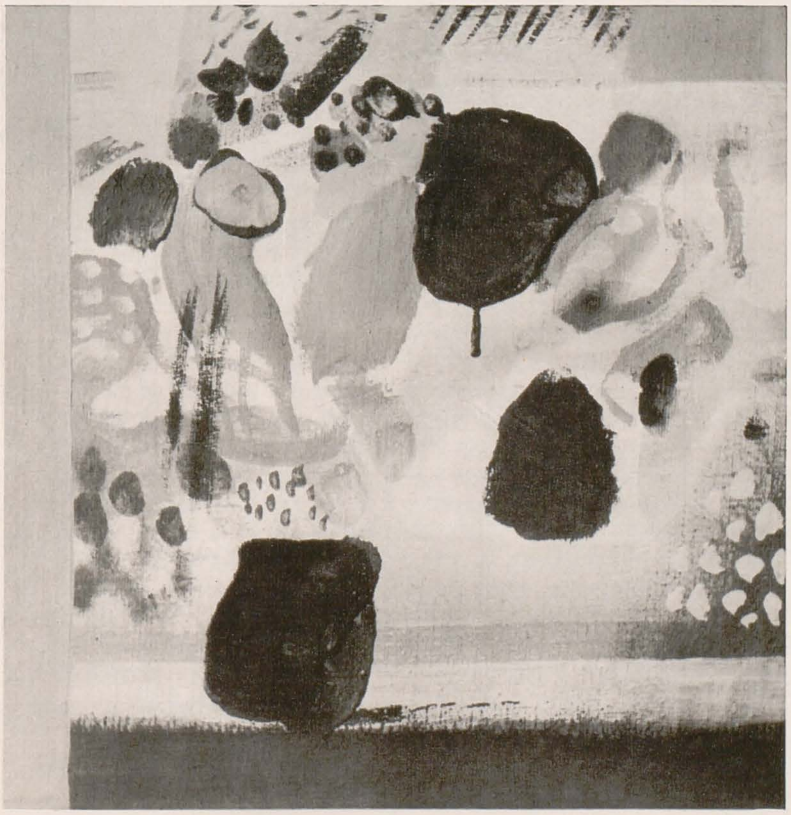
Nevoia de spațiu e însoțită de nevoia de lumină. Pentru a obține o lumină mai vibrantă, un spațiu mai aerat, abia atinge cu pensula pînza, care e lăsată în unele părți liberă, doar cu urmele preparării pe suprafața ei. Formele par astfel aproape transparente, topite în lumina și spațiul ce devine el însuși mișcare. Cele cîteva portrete de tinere femei nu mai sînt nici ele precizate în timp și spațiu. Ele sînt mai mult pretexte de transmitere a unor poetice stări, de evocare a unor amintiri ce nu mai au alt timp de dimensiuni decît cele psihice. Lecția frescei medievale coexistă în aceste tablouri cu sensibilitatea lirică a artistului. Aș dori să remarc o lucrare ce impresionează prin mesajul pe care-l transmite, prin modul în care transpune artistic ideea jertfei în numele creației — *Meșterul Manole*. Aripile reprezintă aici simbolul gestului răzvrătit al omului ce absolvă umilința trupului efemer, prin năzuința sa de înălțare și eroism.

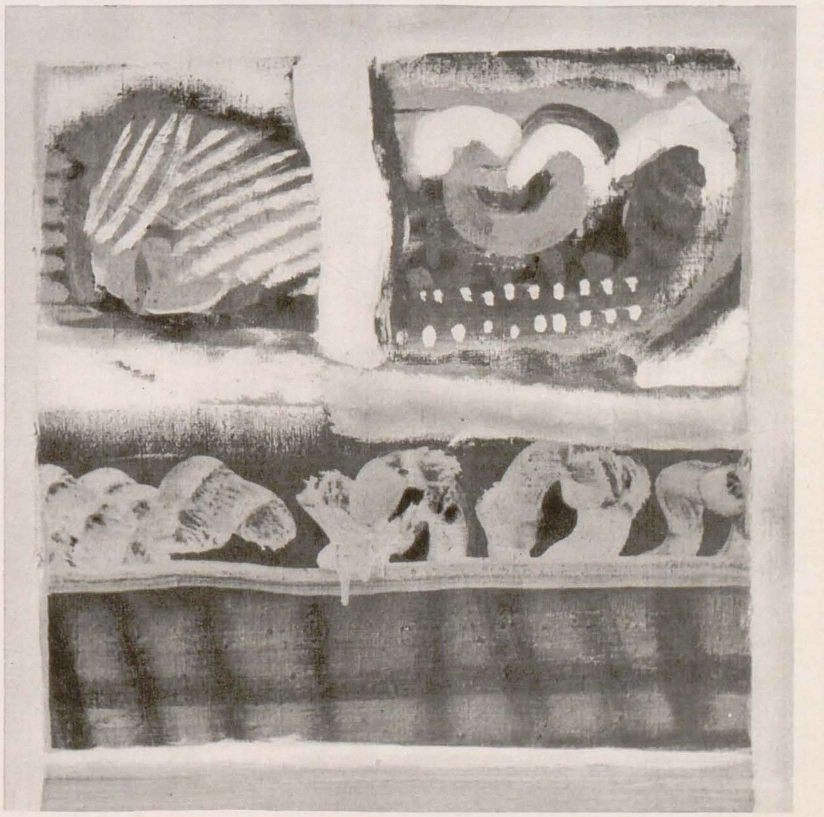
MARIA ZINTZ

1. *Meşterul Manole* (p. 34)
2. *Chip în auriu*

3. *Motiv liric* (p. 35)
4. *Figură în spaţiu şi timp*
5. *Flori din amintire*
6. *Primăvara*



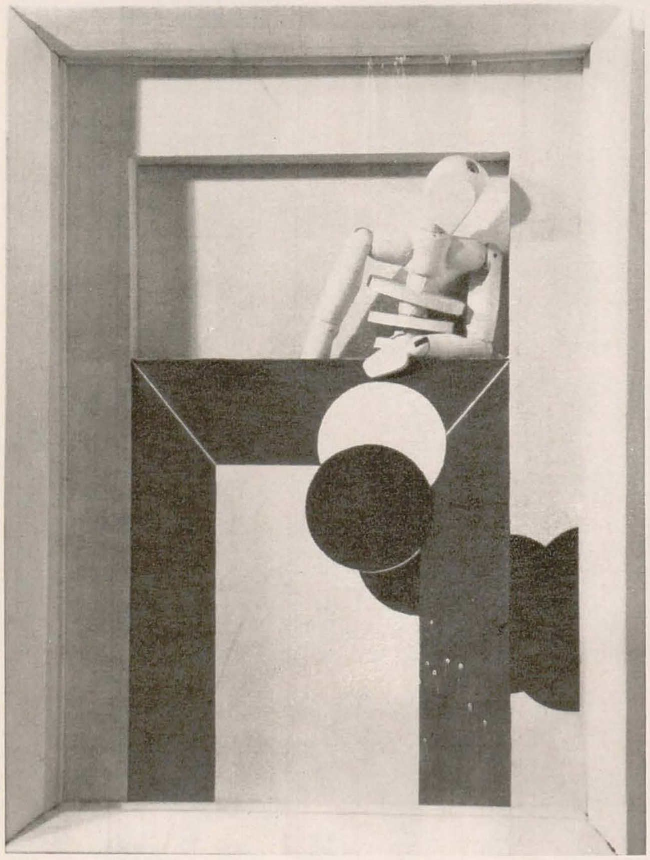




Construcțiile lui FRANÇOIS PAMFIL

LABORATOR

Stînd de vorbă cu François Pamfil ai impresia că opera făcută pervertește elanul, substanța și amploarea gîndului creator. Ai acel sentiment al culpabilității « făcutului » de care pomenesc versurile lui Ion Barbu. Pentru că spiritul speculativ, dispoziția ludică a acestui « jongleur » frenetic nu sînt reflectate în deplina lor strălucire și ardență de producția plastică. Ascultîndu-l, mi-am reamintit vorbele lui Marcel Duchamp: « Nu, un pictor nu trebuie neapărat să facă tablouri. . . el poate să respire. El poate să privească, el poate să se intereseze de un obiect ». François Pamfil poate să evoce verbal cele mai contrariante situații plastice. O parte din această energie cheltuită *la nivelul ideii* izbutește să se încorporeze în actualele sale « obiecte ». În fapt este vorba de reliefuri pictate: panouri de lemn albe pe care își edifică — prin alternarea și suprapunerea unor fragmente geometrice, decupate și colorate acrilic (fragmente modulare — sferă, cilindru, con, cub) — construcțiile iluzorii și derutante. Riguros calculate, sub aparența lor ludică de « cutii magice », ele contrazic legile convenției și ale experienței sensibile. Realizate pe principiul « culoarea să contrazică forma » (unde forma e construită în adîncime, culoarea să creeze impresia de impulsie și invers), pe puternice efecte de « trompe l'œil » accentuate prin culoare, aceste construcții-scenografii extind spațialitatea în cele mai imprevizibile direcții, metamorfozîndu-se într-un soi de « locuri unde totul este posibil ». Extras din repertoriul lucrurilor banale (cutie de scrisori, dulap de jucării), obiectul este eliberat de contextul său funcțional, este sustras environmentului său cotidian și transmutat din orizontul realității imediate în acela al poeziei, al suprarealității. Făcînd să acționeze misterul ușilor și ferestrelor închise sau întredeschise, sustrăgîndu-se prin efectul de false goluri și false plinuri, prin surpriza unor spații pluriperspectivale controlului privitorului, artistul sporește sentimentul de fantast, incită jocul liber al invenției. Vocația de « scenograf feeric » o dovedise Pamfil încă de acum cîțiva ani în piesa « La fabrica de mase plastice » (ulei și acrilic pe pînză) a cărei explozie cromatică și plurispațială ne reamintise momentul « Marșului nupțial » din scenografia la « Visul unei nopți de vară » în regia lui Peter Brook.



Construcții « scenografice » precum « Dulapul cu jucării », « Intrarea artiștilor », « Cutie magică », « Dimineața acrobatului zburător », « Dimineața ucenicului vrăjitor » se adresează spațiului de joc al imaginației, disponibilităților ludice ale fiecărui privitor, posibil continuator și finalizator al « operei ».

Ele ne propun « jocul » ca invenție necurmată, ca « iluzie » desăvîrșită prin participarea tuturor. Arta lui François Pamfil încearcă să ne antreneze în ceea ce Mikel Dufrenne numea * « apprendre à jouer », « apprendre à jouir » — scopul însuși al artei, după criticul francez.

OLGA BUȘNEAG

Dimineața acrobatului zburător
La fabrica de mase plastice

* Conferință rostită în cadrul celui de-al VII-lea Congres internațional de estetică de la București.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

PRAGA

În cadrul manifestărilor artistice dedicate celei de a XXX-a aniversări a eliberării României, la Praga are loc în luna august o expoziție de grafică contemporană românească. Expoziția conține 76 de lucrări semnate de 30 de artiști: Corina Beiu Angheluță (2 lucrări), Vasile Baboie (2), Constantin Baciu (5), Emilia Boboia (2), Traian Brădean (2), Geta Brătescu (3), Mihai Cămăruț (3), Marcel Chirnoagă (3), Emilia Dumitrescu (4), Dan Erceanu (3), Paul Erdös (2), Iulia Hălăucescu (3), Valentin Th. Ionescu (3), Gheorghe Ivancenco (3), Vasile Kazar (4), George Leolea (2), Ligia Macovei (4), Hortensia Masichievici (2), Natalia Teodorescu Matei (3), Ileana Micodin (2), Fred Micoș (2), Ligia Mihăescu (2), Tiberiu Nicorescu (3), Constantin Piliuță (2), Mariana Popa (2), Ala Jalea Popa (2), Nicolae Săftoiu (2), Theodora Moisescu Stendl (1), Iulius Șuteu (1), Ioan Untch (3).

SOFIA

În cadrul manifestărilor artistice dedicate aniversării zilei de 23 August, la Sofia se deschide, în luna august, o expoziție de pictură contemporană românească. Expoziția conține 56 de lucrări semnate de 12 artiști: Gheorghe I. Anghel, Andrassy Zoltan, Nicolae Bicfalvi, Traian Brădean, Sever Frențiu, Dimitrie Gavrilean, Ion Grigore, Nicolae Groza, Mihai Macri, Ion Sulea-Gorj, Gheorghe Spiridon, Gheorghe I. Vrăneanțu.

MOSCOVA

Cu prilejul, *Zilelor culturii românești în U.R.S.S.*, la 22 august se deschide, la Moscova, o expoziție de tapiserie și sculptură în lemn. Expoziția conține 34 de tapiserii semnate de 25 de artiști: Ileana Balotă, Maria Blendea, Ion Bitzan, Paul Bortnovschi, Vladimir Șetran, Geta Brătescu, Aspazia Burduja, Florin Ciubotaru, Maria Ciupe, Pavel Codiță, Mihaela Constantinescu, Șerbana Drăgoescu, Zizi Frențiu, Aurelia Ghiață, Valentina Ghinea Delaport, Cornelia Ionescu, Ana Lupaș, Ion Nicodim, Lucreția Pacea, Ovidiu Paștina, Mimi Podeanu, Toma Roată, Gheorghe Spiridon, Ion Stendl, Germaine Sterian, Graziela Stoichiță, Mariana Șenilă — și 19 sculpturi semnate de 11 artiști: George Apostu, Balogh Peter, Eftimie Bîrleanu, Dimitrie Căileanu, Gheorghe Iliescu Călinești, Ovidiu Maitec, Octavian Olariu, Mircea Ștefănescu, Szervatius Jenö, Gheza Vida, Ion Vlasiu.

ATENA

Printre manifestările expoziționale din străinătate consacrate, anul acesta, zilei naționale a României, se înscrie și expoziția de pictură românească deschisă, la 16 august, la Pinacoteca națională din Atena. Expoziția conține 80 de picturi semnate de 26 de artiști: Virgil Almășanu, Gheorghe I. Anghel, Corneliu Baba, Vasile Baboie, Sabin Bălașa, Constantin Blendea, Nicolae Brana, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Brăduț Covaliu, Sever Frențiu, Ion Gheorghiu, Dumitru Ghiață, Vasile Grigore, Lucian Grigorescu, Octav Grigorescu, Lazăr Iacob, M. H. Maxy, Ion Musceleanu, Georgeta Năpăruș Grigorescu, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Mihai Rusu, Ion Săliștеanu, Gheorghe Șaru, Ion Țuculescu.

TUNIS

La *Galerie d'Information* din Tunis s-a deschis o expoziție de pictură contemporană românească. Organizată în cadrul Săptămînii culturale românești (21 — 28 mai a.c.), expoziția a avut loc sub patronajul ministrului tunisian al culturii, Cheddi Klibi, și al ambasadorului României la Tunis, Marin Rădoi. La vernisaj au participat adjunctul ministrului tunisian al culturii, reprezentanți ai Comitetului cultural național, delegați ai C.C.E.S., șefi ai misiunilor diplomatice acreditate la Tunis, oameni de artă și cultură, un numeros public. Cu acest prilej, criticul de artă Constantin Prut, comisar al expoziției, a prezentat asistenței creația pictorilor români. Expoziția a cuprins 48 lucrări semnate de următorii artiști: Gheorghe I. Anghel, Francisc Bartok, Traian Brădean, Henri Catargi, Nicolae Constantin, Ștefan Constantinescu, Micaela Eleutheriade, Eugen Gîscă, Ion Grigore, Vasile Grigore, Dan Hatmanu, Ligia Macovei, Teodor Moraru, Ion Musceleanu, Aurel Nedel, Ion Pacea, Corneliu Petrescu, Constantin Piliuță, Paula Ribariu, Ion Săliștеanu, Margareta Sterian, Dorian Szasz, Gheorghe Șaru.

CRACOVIA

La a V-a ediție a Bienalei internaționale de gravură de la Cracovia, desfășurată în perioada iunie — august, au participat următorii artiști români: Aurel Bulacu (2 gravuri), Adina Caloenescu (3), Radu Dragomirescu (3), Mircea Dumitrescu (2), Wanda Mihuleac (2), Theodora Moisescu Stendl (2), Toma Roată (2), Alma Rusescu (1), Ion Stendl (3), Radu Stoica (2).

BRADFORD

În luna iulie, la Bienala Internațională de grafică de la Bradford a participat, ca invitată, Ethel Lucaci Băiaș.

CADRAN

PROJEKT—100

Revista poloneză Projekt a apărut recent cu cel de-al 100-lea număr. « Ca într-o sută de oglinzi — artele plastice și designul polonez se reflectă în cele o sută de numere ale revistei » — se afirmă în editorialul revistei. « Este locul să subliniem aici că, vorbind de contemporaneitate, de modernism, de socialism, ne gîndim mai ales la atitudinea umană, la activitatea în raport cu lumea care ne înconjoară » — se scrie în continuare. Și tot din același editorial cităm cîteva rînduri care pot sluji ca definiție pentru o publicație care și-a căpătat o autoritate evidentă în întreaga lume: « Publicarea operei de artă propriu-zisă este o formă de expresie pentru revista noastră. Ea constituie baza confruntării și polemicii; textul nu este decît complementar ». Constituită ca o revistă a faptului artistic revelat direct, « Projekt » a devenit o tribună a artiștilor polonezi, dar deopotrivă a colegilor lor din țările socialiste, din țările lumii a treia, din țările occidentale, încercînd astfel o panoramă vastă a operelor și opiniilor.

Numărul 100 (respectiv 3/1974) conține, în paginile de început, mesaje vizuale de felicitare primite de la artiști din lumea întreagă (notăm printre ei pe Stan Done, Geta Brătescu).

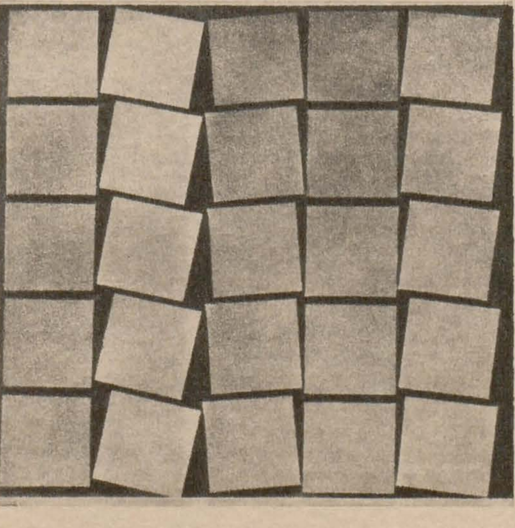
Dezbaterile propriu-zise încep cu o amplă prezentare a celei de-a 5-a Bienale Internațională a afișului, Varșovia 1974. Sînt inserate trei articole semnate de un teoretician al genului, Szymon Bojko, un publicist, Mieczyslaw Rakowski și un practician, Maciej Urbaniek. Încercînd o caracterizare a acestei ultime bienale a afișului, dedicată, în secțiunea cea mai importantă, temei poluării, formulată sub titlul « Apa este viață », Bojko, după ce trece în revistă succesul obținut de graficienii japonezi și finlandezi, și după ce remarcă contribuția artiștilor sovietici, români și maghiari, scrie: « Ne apropiem astfel de concluzia cea mai importantă care poate fi trasă din această a cincea bienală: este intensificarea cea mai netă a procesului de ștergere a diferențelor la nivelurile grafice ale afișului. Propriu-zis, particularitățile subzistă mai mult doar în sfera semantică, anume a textului scris. Procesul lent de asimilare a repertoriului vizual pe scară globală este un fapt indiscutabil. Codul de simboluri ia un caracter internațional. De fapt, totul favorizează unificarea acestui univers grafic: mobilitatea maselor umane, mijloacele de transport rapide, turismul, tehnicile audiovizuale, asimilarea produselor de consum de bază, standardul de viață, modelele de cultură și artă înseși ».

Răspunzînd la întrebarea dacă această situație este de dorit, autorul face o scurtă incursiune în teoria informației, în studiul afișului ca element al comunicației de masă, citînd lucrările lui Eco și Dorfles. Autorul nu ezită să recunoască că actuala bienală se caracterizează printr-o diminuare a energiei acestui gen, care n-a încetat de-a lungul timpului să-și pună întrebări în ceea ce privește autonomia lui estetică. O opinie similară se întîlnește în interviul acordat revistei de Henrik Tomaszewski — artist polonez de renume internațional, laureat al Bienalei de la Sao Paulo, medalia de aur la Bienala afișului, Varșovia 1970. « Fenomenul numit „școala poloneză de afiș" este cu totul altceva, propunerea unei noi metode de comunicare între artist și public. Noi am creat un nou limbaj semantic. El constă în renunțarea la descripția narativă în favoarea unui rezumat conceptual foarte subliniat, bazat pe asociații și metafore. Am schimbat, altfel spus, afișul, din tablou de privit, în tablou de citit ».

În continuare, numărul prezintă activitatea a trei artiști polonezi, ale căror cercetări în natura teoretică și practică a teatrului sînt internațional recunoscute — Grotowski, Szajna și Kantor. Fără a face, conform devizei revistei, din text mai mult decît o punere în discuție a imaginilor, se subliniază caracterele specifice ale investigațiilor celor trei artiști: teatru sărac, redus vizual la minimum, concentrat pe relația primordială a teatrului, om / spațiu / conflict — la Grotowski; desfășurare vizuală barocă, amplificată de polivalența « mașinii de spectacol » — la Szajna; preponderență plastică, teatru poetic cu aluzii suprarealiste — la Kantor.

Fidelă atitudinii sale de deschidere spre orizonturi diverse ale artei contemporane, revista publică sub semnătura lui Andrzej Wroblewski un « reportaj » al Bienalei de la Sao Paulo — unde artistul polonez Franciszek Staroviewski a primit unul din principalele premii, precum și un articol consacrat artistei sovietice Malle Leif.

O amplă prezentare este dedicată unuia din cei mai importanți artiști polonezi — Henryk Staszewski. Născut în 1894, Staszewski a fost unul din organizatorii grupului polonez de avangardă « Blok », membru al grupurilor



poloneze « Praesens » (1926—1930) și « a.r. » (1930—1939) și al cunoscutelor grupări artistice internaționale « Cercul și pătratul », « Abstracție—creație ». Articolul pune în evidență participarea și rolul deosebit de important al lui Staszewski la edificarea artei poloneze moderne, fiind în același timp o analiză a dimensiunilor estetice ale acestei opere.

(În il.: 1. Coperta revistei; 2—3. Afișe de HIROSHMI MORISIHIMA, RINALDO CUTINI; 4. HENRYK STASZEWSKI: Compoziție nr. 6; 5 JANOS KASS: Afiș.)

MÜVÈSZET 5, 6, 7/1974

Apărută de un an într-o prezentare grafică remaniată, revista Müvèszet (sub conducerea

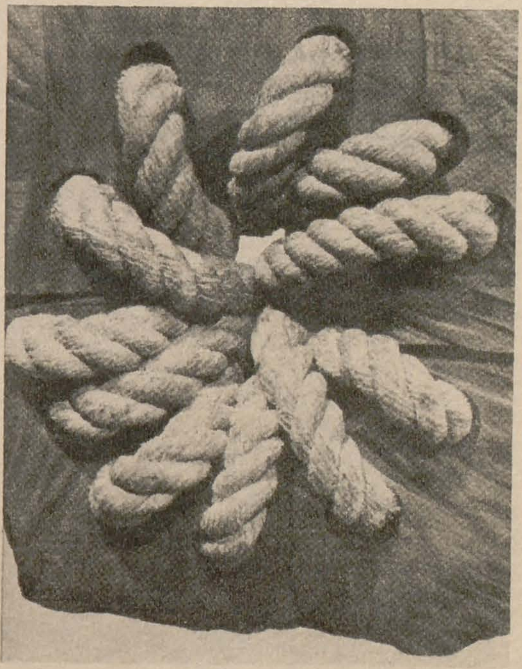
unui nou colectiv redacțional) intenționează, așa cum reiese din sumarele foarte variate, să fie o prezență dinamică, prin accentuarea intervenției în cîmpul artei contemporane. Numărul 5, din mai, grupează o sumă de contribuții privind personalitatea proeminentă a sculptorului Jenö Kerényi, autor a numeroase lucrări monumentale (Monumentul partizanilor, 1948), o antologie de opinii critice și un studiu al lui Géza Gorba. La rubrica *Să privim împreună*, specialiști de prestigiu explică publicului capodopere ale patrimoniului cultural din Ungaria. În acest număr Klara Caras (autoarea monografiei Franz Anton Meulbertsch) prezintă celebrele fresce ale marelui pictor austriac executate în 1757. O convorbire cu tînărul pictor Imre Bak repune în discuție raportul dintre arta cultă și cea populară, și anume posibilitatea valorificării artei populare în tendințele abstracte, ceea ce poate contribui la diferențierea școlilor naționale. Dintr-o călătorie în mai multe țări europene, Julia Szabo relatează despre expozițiile de la Stedelijk Museum din Amsterdam (Jean Tinguely, James Rosenquist, Peter Blake și Allan Ruppersberg), note continuate în nr. 6 prin observațiile despre expoziția hiperrealiștilor de la Groningen, cea a lui Ștefan Wewerka (un constructivist neobișnuit) de la Düsseldorf și expoziția constructiviștilor maghiari de la Frenchen. Un montaj despre hiperrealism reproduce articole de Gerrit Henry din *Art international* și de Linda Nochlin din *Art Forum*.

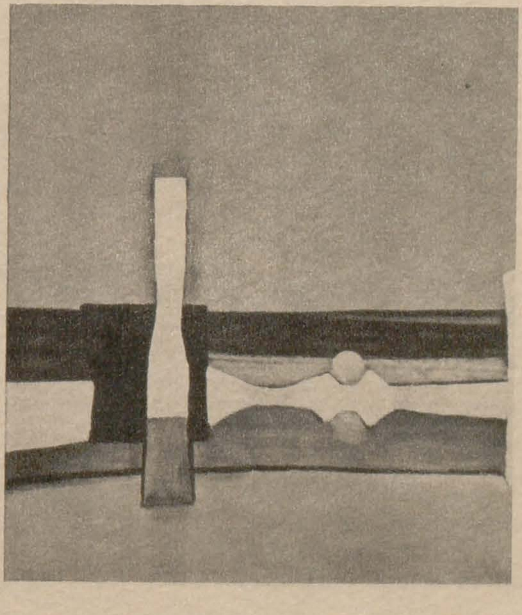
În numărul 6 al revistei un articol de Ilona Bréstyánszky se ocupă de problema organizării unui muzeu al afișului și al graficii aplicate. Începînd cu acest număr se inaugurează un serial denumit *Analiza funcției*.

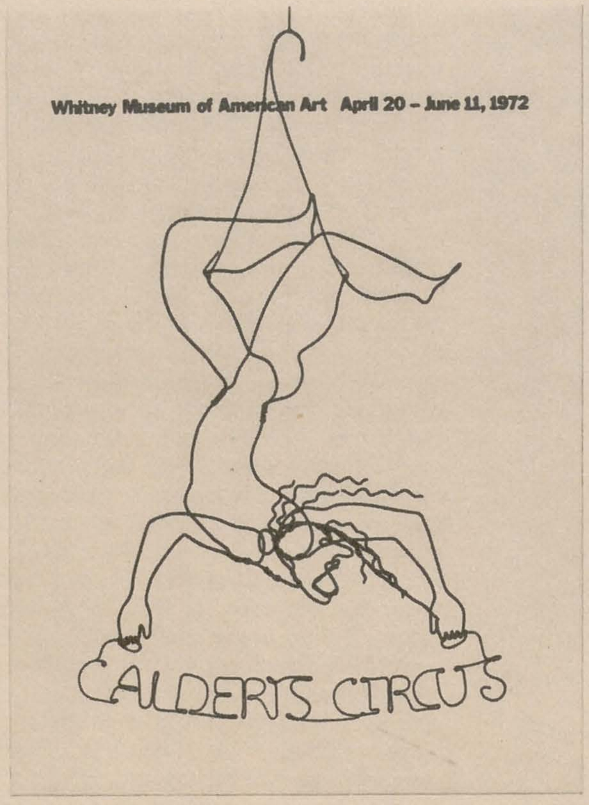
Prima contribuție se datorează umanistului Imre Schrammel, care încearcă să răspundă la chestiunile multiplicității de funcții (utilitar, decorativ) ale vaselor ceramice. Dintr-o carte a marelui istoric sovietic al artei medievale, V. N. Lazarev, se reproduce o conferință privind cîteva probleme ale cercetării artei medievale. Lucrările Bienalei internaționale de plastică mică de la Budapesta sînt sistematizate pe afinități de structură, în scopul descifrării mesajului artiștilor, de Ildikó Várnagy. Un mozaic recent terminat de Gyula Hincz la Facultatea de Horticultură constituie obiectul unei analize de Béla Horváth și a unei anchete în care se consemnează reacțiile nu totdeauna admirative ale publicului. Opera lui Sigismund Kolos-Vary (n. 1899), artist de origine maghiară aparținînd elitei « Școlii de la Paris », a beneficiat de monografia lui Marcel Brion din care se reproduce un fragment din autobiografia artistului: « Am descoperit că ochiul nu citește de la stînga la dreapta cum am învățat la școală, ci, în funcție de interesul vizual, se mișcă liber în spațiul mărginit doar de orizont. [. . .] Mînat de acest gînd și de simțul infinitului am pictat o serie de pînze care exprimă „înstrăinarea și ultima mea perioadă". Ernö Marosi susține în mai multe numere ale revistei rubrica *Ad litteram*, procedînd la cercetarea etimologiei unor termeni de artă. În acest număr — termenul « diletant ».

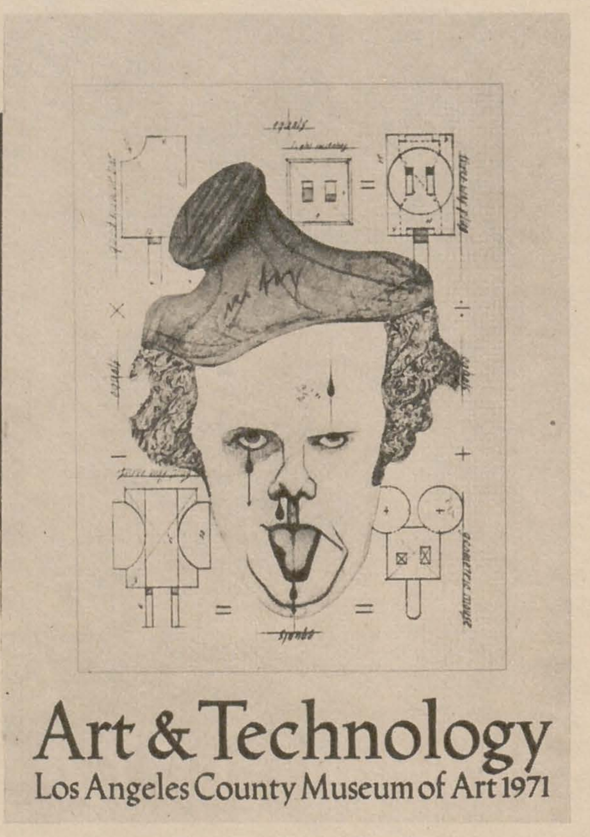
Numărul 7 detașează o convorbire cu D. A. Siqueiros, ilustrată de ultima compoziție murală, *Drumul omenirii în America de Sud*. Din reflecțiile lui Siqueiros: « Ceea ce am vrut să fac pot să definesc ca post-baroc, deoarece cred că trebuie să pornim de la baroc. Nu așa au procedat adepții Școlii de la Paris, care refac un drum invers. [. . .] Am apărat folosirea fotografiei, dar nu pentru a o copia, ci ca unealtă, ca ajutor excelent pentru analiza mișcării și a spațiului și a factorilor sculpturali. De aceea mi s-a spus de mai multe ori că fac sculptură din pictură. [. . .] De fapt sînt pictor-sculptor, de aceea am ales această formă de exprimare, spre aceasta mă mînă voința mea creatoare. [. . .] În fond, tematica mea corespunde concepției mele ideologice, pictura mea este o pictură a unui om care a luptat direct, care a fost conducător de muncitori, care a fost luptător. Pictez omul meu propriu, care este în mine. [. . .] Nu există ceva mai gol de sens ca un individ care spune că în particular el este partizanul unei ideologii, dar ca pictor doar pictează. Această duplicitate, care dezvăluie inutilitatea, nu este genială. Această împărțire în două părți o numesc parazitism spiritual ».

(În il.: 1. Coperta revistei; 2—3. Compoziții de KUCANSKI BOŠKO, SIGISMUND KOLOS-VARY.)









SIMEZE

«ARTIȘTI PLASTICI — CREATORI DE AFIȘE»

BIBLIOTECA AMERICANĂ *Mai*

Pentru a demonstra un mod de a face publicitate artelor plastice, Biblioteca Americană a « convocat » în sălile sale 18 plasticieni, creatori eminenți și fundamentali pentru diferite orientări din interiorul artei americane contemporane: Richard Anuszkiewicz, Alexander Calder, Chryssa, Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Alex Katz, Ellsworth Kelly, Richard Lindner, Lowell Blair Nesbitt, Claes Oldenburg, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Mark Rothko, George Segal, Jack Youngerman. Afișele expuse — opera artiștilor amintiți — respectă nu numai « regulile de aur » ale genului, acționînd cu maximă forță de « acroș », dar se încadrează și în viziunea particulară a fiecăruia dintre ei : afișul creat de Jackson Pollock, « artistul-cheie al deceniului al șaselea », este caracteristic tehnicii sale de « action-painting », unul dintre cele datorate lui Alexander Calder ne reamintește de creațiile sale timpurii în sîrmă, colajul semnat de Claes Oldenburg face apel la cunoscuta sa « ice-bag » (pungă de ghiață), lucrarea lui Sam Francis este în spiritul expresionismului abstract ce-l definește, după cum afișul realizat de Helen Frankenthaler recurge la tehnica-i specifică (pete de culoare așternută subțire), iar cel creat de Robert Rauschenberg este un asamblaj în stilul pop-artei.

Prin puternica lor frapanță și prospețime, prin capacitatea de a fi percepute instantaneu și de a caracteriza opera respectivului artist, afișele expuse la Biblioteca Americană sînt exemplare.

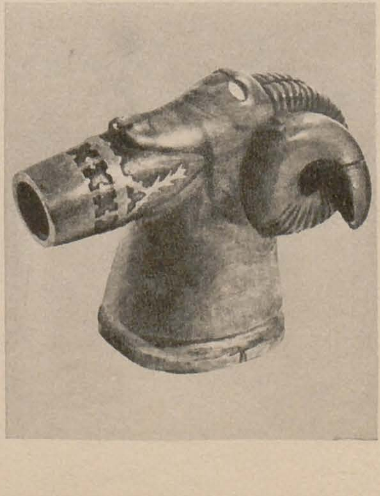
OLGA BUȘNEAG

[În il.: afișe de *Jackson Pollock*, *Alexander Calder* (sus) și *Richard Lindner Claes Oldenburg*, (jos).]

EXPOZIȚIA ETNOGRAFICĂ UNGARĂ

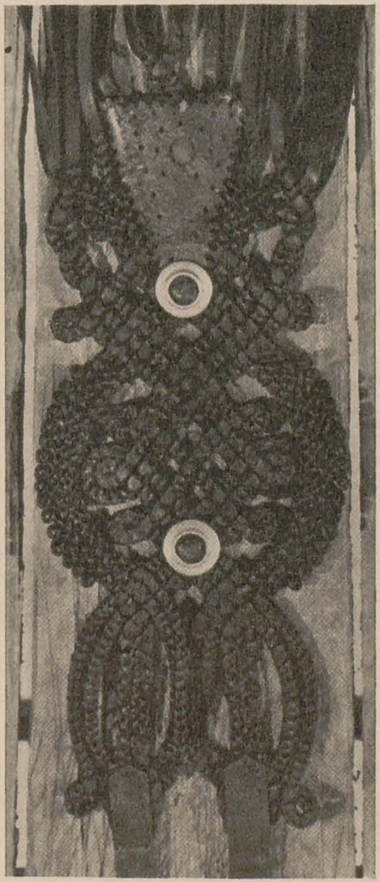
Muzeul Satului *Mai-iunie*

Organizată cu piese din patrimoniul Muzeului etnografic din Budapesta, 731 de obiecte executate fie de țărani, fie de mici meșteșugari din cîmpie, au ilustrat « arta de fiecare zi » dezvoltată din secolul XVIII pînă în secolul XX în diversele zone și centre ale Ungariei. Obiectele acestea însumează calități demonstrative pentru ilustrarea modului de trai rural în anume condiții istorice, economice și sociale. Dar nu numai atît. Prin preocupările de ordin decorativ pe care le învederează, ele transcend funcționalul, plasîndu-se în teritoriul creației plastice. Diversitatea categoriilor de obiecte expuse pune în lumină nu numai o originalitate de formă, ci și interferențe culturale cu popoarele învecinate, ca și o continuă circulație între arta cultă și cea populară maghiară. Astfel, dacă influența



Renașterii este cu precădere evidentă în mobilierul țărănesc pictat, înrîuririle stilului baroc și neoclasic sînt mai sensibile în anume elemente de arhitectură sătească (frontoane și fațade); structura portului popular a pus în lumină, odată cu imaginația și sensibilitatea creatorului popular, și reflexele modei timpului. Sectorul cel mai semnificativ al expoziției — piesele de mobilier pictat — a permis a identifica în decorul floral, executat în culori învăpăiate, una din dominantele sistemului ornamentic al artei țărănești maghiare.

În sălile de la Muzeul Satului au figurat și frumoase lăzi de zestre sau de păstrat cereale — cu monumentalitatea unor sarcofage — unele din ele specifice pentru așa-numitul « baroc țărănesc ». Ceramica, o serie de unelte necesare industriei casnice textile, instrumentele muzicale, obiectele de feronerie și podoabe, dantele de finețea celor de Bruxelles sau Bruges, ca și o variată gamă de obiecte mari sau reduse confecționate de păstori (solnițe,



cutii pentru păstrat oglinzi, bice cu încrustații metalice, tigve) sînt mărturii ale unui puternic spirit creativ care a știut să împletească eficiența cu imperativul estetic.

O. B.

(În ilustrație: 1. Cep de cimpoi, Kishartyán, județul Nógrád; 2. Ciucuri din piele, Debrecen, județul Hajdu.)

PICTURA MONGOLĂ CONTEMPORANĂ

ATENEUL ROMÂN *Mai*

Organizată sub egida C.C.E.S., expoziția « Pictura mongolă contemporană » a înfățișat publicului român o selecție de lucrări semnate de 30 de artiști aparținînd unor generații diferite.

Profund atașați ideii de artă ca reprezentare a realității, pictorii mongoli au o preferință marcată pentru narativ, pentru scenele de gen ilustrînd aspecte semnificative din viața poporului mongol, din efortul plin de elan al edificării noii societăți.

Portretistica mongolă se distinge prin minuția realistă a detaliului, prin cultivarea valorilor decorative ale suprafeței. Elocvente în acest sens — portretul unui « Maestru emerit al artei din R. P. Mongolă » de Senghețohio Adîaghiin, sau « Brodînd », de J. Terendorjiin. De veche tradiție populară, pictura animalieră este puternic reprezentată. Una dintre lucrările cele mai izbutite ale acestui gen — revigorare modernă a unui filon autohton — ni se pare a fi « Cămila neagră » de A. Senghețohio. Dezvoltată într-o perioadă istorică foarte scurtă, în condițiile prielnice create de Revoluția populară din 1921, pictura mongolă demonstrează a fi, prin tematica sa generoasă, o artă în serviciul construirii unei noi vieți. **O.B.**

(În il.: lucrări de: JAMSRAN TERENDORJIIN, SENGHEȚOHIO ADAGHIIN, BALDANDORJ PUNTAGNAMJILIIN.)

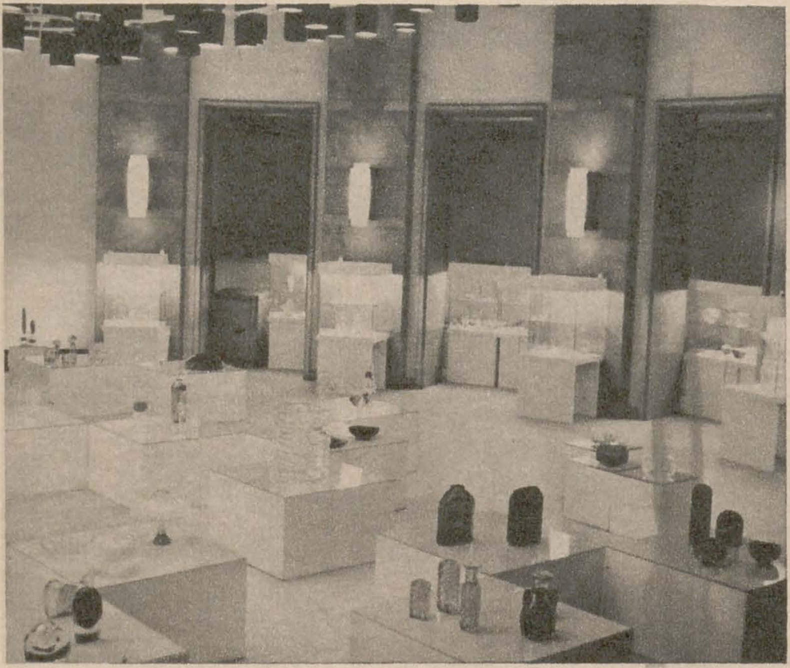
EXPOZIȚIA DE STICLĂ ARTISTICĂ ȘI CRISTALURI DIN R. S. CEHOSLOVACĂ

HOLUL SĂLII MICI A PALATULUI R. S. ROMÂNIA *Mai*

În cadrul schimburilor culturale dintre R. S. România și R. S. Cehoslovacă, cu prilejul « Zilelor culturii cehoslovace », organizate pentru a omagia cea de-a 29 aniversare a Eliberării Cehoslovaciei de sub jugul fascist, a avut loc deschiderea « Expoziției de sticlă artistică și cristaluri din R. S. Cehoslovacă ». La deschidere au participat Dumitru Ghișe, vicepreședinte al C.C.E.S., Mircea Popescu, director adjunct în C.C.E.S., dr. Oliver Racz, adjunct al ministrului culturii din Republica Socialistă Slovacă, ambasadorul R.S. Cehoslovacă la București, Miroslav Sulek, membri ai diferitelor ambasade străine, atașați de presă, artistul decorator Pavel Hlava, comisarul expoziției, artiști, critici de artă.

Cu ocazia vernisajului au luat cuvîntul artistul decorator Costel Badea, secretar al U.A.P., și dr. Oliver Racz, adjunct al ministrului culturii din R. S. Slovacă, conducătorul delegației culturale cehe care a participat la manifestările din cadrul « Zilelelor culturii cehoslovace ».

Sticlăria de artă — îndeletnicirea care a adus un prestigiu european renumiților artizani cehi, meșteșug multisecular, gloria atelierelor și maeștrilor din Boemia, Moravia și Slovacia — a fost strălucit reprezentată de selecția de la Sala mică a Palatului Republicii. Principalele probleme ale sticlăriei de artă cehe, « programul » expoziției — au fost exprimate prin însăși compartimentarea expoziției în trei mari sectoare: producția de mare serie (sticlă presată), realizată de industrie după prototipuri aparținînd unor artiști decoratori; producția de mică serie (cristaluri mai ales); unicate, reprezentînd opere create de artiștii-sticlari din țara prietenă. S-a urmărit, concomitent, o « informare » asupra specificului diferitelor centre de creație și ateliere de sticlă cehe, cu faimă internațională. S-au prezentat astfel exponate din sticlă de Novy Bor, de Zeleny Brod, de Karlovy Vari, de Jablonec; au figurat obiecte confecționate la fabricile de sticlă « Cesky Kristal », « Boemia », « Centrul de Meserii Artistice din Praga ». Bogăția exponatelor a pus în



valoare diversitatea tehnicilor și modernitatea proceselor tehnologice (presă mecanică, metalizarea și turnarea sticlei, sticlă pictată, șlefuită și gravată etc.). Totodată a fost reliefat înaltul nivel al integrării tradiției într-o concepție estetică contemporană, al fructificării în spirit modern a unui meșteșug transmis cu fervoare de-a lungul generațiilor. Eforturile de regîndire a funcției obiectului și a ornamentației sale în coordonatele unei tehnologii avansate, eforturile de obținere a unei « noii expresii a sticlei cehe » au caracterizat această desfășurare. O.B.

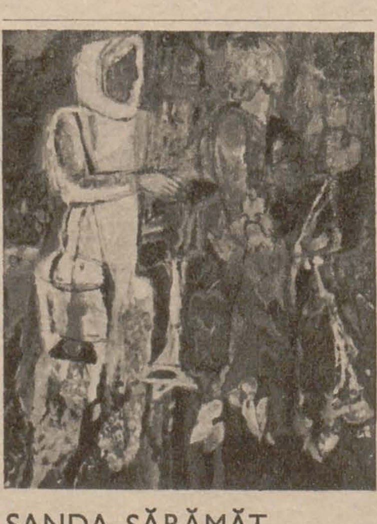
[În ilustrație: 1. Aspect de ansamblu; 2. E. ROZATOVA: Vaze roșii; 3. V. LIŠKOVA: Forme de sticlă (două fete)].

LEONID ELAȘ

Cluj. Galeria de artă. Aprilie — mai. Pictură.

VLAD FLORESCU

Orizont. Mai — iunie. Pictură.



SANDA ȘĂRĂMĂT

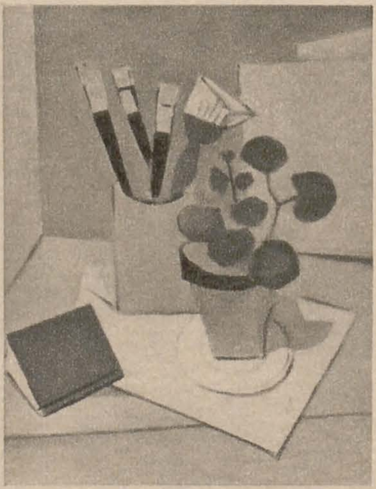
Orizont. Mai. Pictură.

ION CONDIESCU

Apollo. Mai. Sculptură.

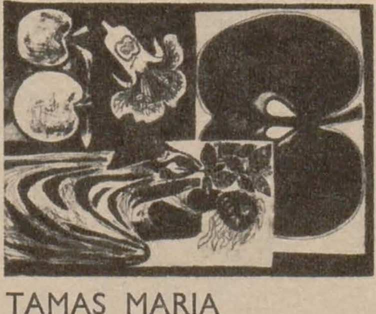
GRIGORESCU ION

Apollo. Mai. Pictură, grafică, sculptură.



ION COJOCARU

Galateea. Mai. Pictură.

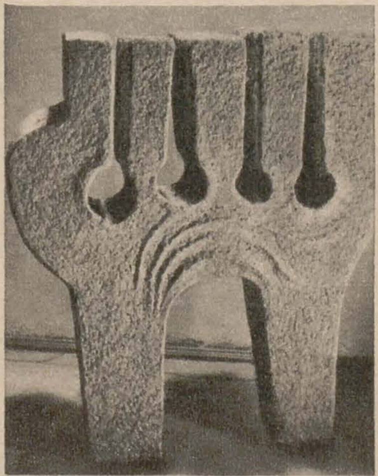


TAMAS MARIA

Arad. Galeria « Alfa ». Aprilie — mai. Grafică.

MARIANA OLOIER

Simeza. Mai. Tapiserie.



ALEXANDRU MIHAI

Simeza. Mai. Sculptură.

ERATĂ nr. 5—6/1974 al revistei. La pag. 12 ordinea legendelor 1 și 3 a fost inversată; la pag. 32 col. 1 r. 26 în loc de Tutunoiu se va citi Butunoiu; la pag. 71. col. 1, la Simeza Ervant Nicogosian, în loc de *Sculptură* se va citi *Pictură*.

EXPOZIȚIA DE DESENE ȘI GRAVURI JEAN AL. STERIADI

MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R. *Mai-iunie*

Muzeul de artă al R.S.R. are un vast program de valorificare a patrimoniului de artă grafică prin expoziții retrospective ale celor mai buni desenatori români, program din care face parte și « Expoziția de desene și gravuri Jean Al. Steriadi ».

Totodată, această expoziție marchează și o triplă semnificație: se împlinesc 70 de ani de cînd tînărul Steriadi debuta în cadrul «Tinerimii artistice»; au trecut 20 de ani de cînd a avut loc ultima sa expoziție retrospectivă, încununînd 50 de ani de activitate artistică; în actuala expoziție este prezentat, pentru prima oară, în exclusivitate ca grafician.

Deși Steriadi a practicat, cu virtuozitate, toate genurile artei plastice, deosebitele sale calități l-au condus în mod natural spre portret, specie care convenea cel mai bine temperamentului său. Este unul dintre cei mai buni interpreți ai figurii umane, portretist înnăscut, capabil să descopere ceea ce este esențial și individual în fiecare.

Om plăcut și sociabil, Jean Steriadi căuta să surprindă viața în toate aspectele ei. Perspicace observator, ne-a oferit în imagini un rezumat al timpului și al societății în care a trăit, al cercului în care a evoluat în cursul vieții (poeți, scriitori, muzicieni, colegi de breaslă, colecționari).

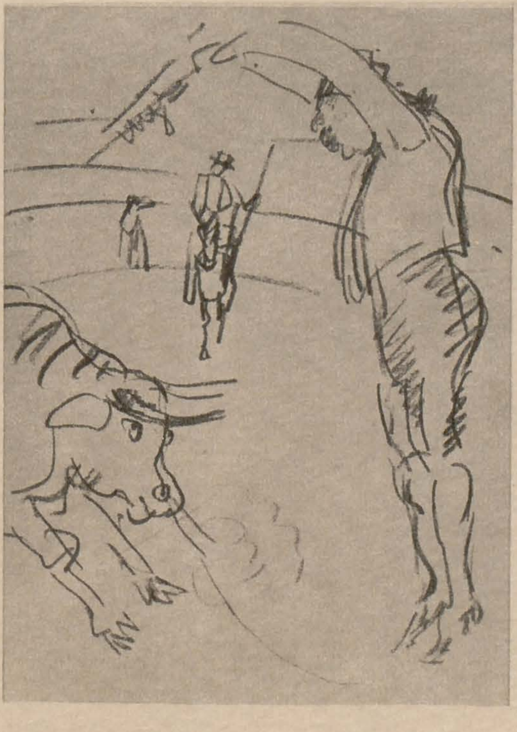
Aceste spirituale comentarii ale contemporaneității sale au valoarea unor documente prețioase pentru cunoașterea epocii respective. Toate personajele — martorii exacți ai mediului lor obișnuit de viață — sînt surprinse sub aspectul firesc al developării unor gesturi cotidiene, nu pozează sub înfățișarea lor cea mai avantajoasă. Printr-un desen spontan și o exprimare lapidară, prin linii simple și concise, trasate cu nerv și deosebită sensibilitate, Steriadi a reușit să sesizeze expresiile cele mai adînci și mai diverse, redînd caracterul și personalitatea celui portretizat.

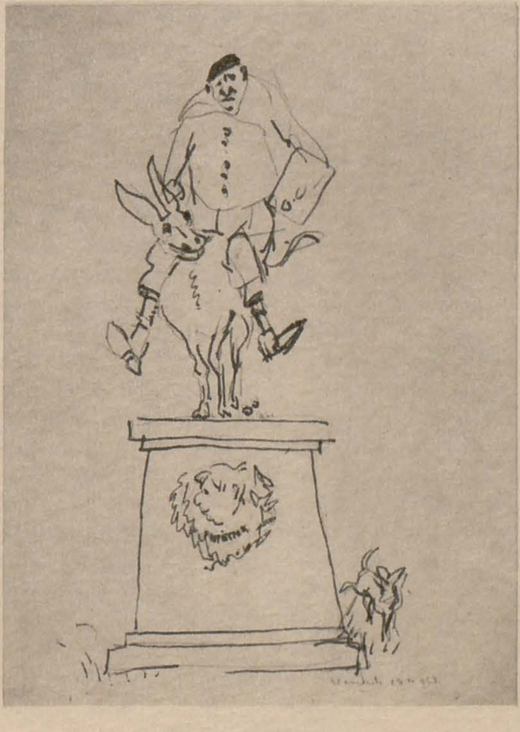
Modul de prezentare a lucrărilor ne-a fost dictat chiar de desenele sale, în marea lor majoritate schițe de carnet, din carnetul de care Steriadi nu se despărțea niciodată. Montarea pe panouri a desenelor neîncadrate și într-o continuitate similară unui album cu filele deschise a fost făcută cu intenția de a sugera « album de schițe ».

Alegerea celor 200 desene și gravuri, din cele peste 2500 depistate în diverse colecții publice și particulare (foarte multe inedite), a urmărit să-l conducă pe privitor de-a lungul unei jumătăți de secol de activitate a unui fecund și inepuizabil desenator.

LIZA DAMADIAN

Trăsuri în piață, conté
Steriadi teoreador, conté
Steriadi monument, cerneală și creion
Theodor Pallady, cerneală și creioane colorate





FLAVIU DRAGOMIR (1915—1974)

Îi spuneam în secret «șeriful», asemuindu-l acelui personaj taciturn și profund din «Omul care aduce ploaia», omul ordinii și al dreptății, opus scamatorului vînzător de vise. Înalt, zvelt, nici grăbindu-se, dar nici zăbovind, trecea cîteodată pe ulița noastră, la capătul căreia, sub un nuc bătrîn, își avea ciudatul său atelier.

Uneori se oprea și mă striga din stradă. Dacă îl pofteam să intre, deseori refuza. În atelierul de sub nuc era mereu cineva care îl aștepta ca să afle cum să facă «treaba» mai departe, în timp ce el răscolea orașul pentru a procura materiale, aprobări, dezlegări, cutare piesă sau cutare material care nu se găsea cu ușurință: un tîmplar, un olar ori un mecanic, ajutoarele și meșterii lui totodată, cu care se ajuta la făurirea, ameliorarea, perfecționarea întrupării unei idei în lemn, în pămînt ars, într-un «lucru» care să ajungă a fi prototipul a ceva util, cît mai frumos, cît mai «potrivit», cît mai exact răspunzător la feluritele trebuințe ale omului. Avea repulsie față de lucrul inutil, prost făcut, de scamatorul care, în schimbul unui «dolar», pretinde că poate să aducă ploaie, bătînd dintr-o tobă mare și suflînd din trompetă. El, cu misterioasele și modestele lui ajutoare, lucra metodic la aducerea unei ploi «în mare», nu ispitind întîmplarea norocoasă — neimposibilă nici ea cîteodată, dar pe care nu se poate conta — ci la descoperirea mecanismelor secrete ale ploii în genere, ploaia domesticită, ploaia prietenă omului, făcînd calcule după calcule, experiență după experiență, întrebînd focul, măsurînd și cîntărind, inventînd procedee, imaginînd combinări de substanțe și de materii, verificînd totul fără odihnă.

Flaviu Dragomir a fost «un om între oameni» și, între artiști, un artist de neasemuită ținută. Pictor excepțional, a renunțat la pictură (spre regretul tuturor celor care l-au cunoscut) «pentru a face oale». «Un vas înfruntă mai bine timpul decît pictura», se scuza el cînd cineva îi amintea de pictura lui, o pictură de spirit foarte modern, bazată pe totala autonomie a culorii. Efortul lui țintea mai adînc și, totodată, mai modest decît pretențiile dezinvolte ale «picturii», concentrîndu-se în găsirea unor forme și a unor materiale care să reunească frumusețea abstractă, pură, cu funcționalitatea absolută a obiectului celui mai anodin și cu puterea de durată cea mai sigură: un vas de băut, un scaun de stat, un dulap de păstrat, un pat de dormit. Nu era un cercetător care urmărea în abstract doar ideea unei realizări. Prototipul, la care putea să lucreze ani de zile, nu îl considera realizat pînă cînd nu devenea posibilă dăruirea lui posibilităților industriei; acesta a fost felul său de umanism practic, ne-retoric, care ar fi trebuit să fie de neprețuit pentru producători. În scopul acestei dăruiri și-a cheltuit ultimele resurse în construirea, de unul singur, a unui cuptor mare care «să producă», construit după indicațiile lui, cu prețul unor infinite eforturi și privațiuni și pe care, cu puțin înainte de a fi, în sfîrșit, gata, nu i-a mai fost dată să-l vadă «la lucru». Marele artist, «artistul absolut» cum l-a numit un critic clarvăzător, s-a dus să se adauge la șirul înaintașilor săi: un Dumitru Ghiață, un Doru Bucur, un Mircea Teodorescu, un Ion Țuculescu, și la ceilalți de dinaintea lor, cu toții ieșiți din comun, mari însingurați, versiuni contemporane ale vestitului meșter din legendă care și-a zidit ceea ce a iubit mai mult și a avut mai bun în alcătuirea templului său de artă. Mari artiști ai cuvîntului sau ai paletei a mai avut țara asta. Un artist atît de mare a unor obiecte atît de umile nu a mai avut, însă, niciodată. **VASILE VARGA**

«Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el»
ION BARBU

S-a stins un om și un artist absolut — Flaviu Dragomir.

Dacă arta înseamnă — cum afirma Tudor Vianu — «luptă exterminală cu sine însuși», greu aș putea da un exemplu mai convingător, mai patetic, de artist care să-și găsească, în această luptă, «alimentul său moral», însăși rațiunea de a fi.

Avea nostalgia perfecțiunii. Orice făcea, cît de neînsemnat, trebuia să fie desăvîrșit. Îl irita lucrul încropit, improvizația. Mergea la o anumită formă cu o intransigență, o forță și o pasiune care puteau să treacă peste orice.

«Să gîndești într-o disciplină e un lucru foarte greu — îmi spunea odată, cu acea cumpănire laconică ce-i era caracteristică. Lucrurile mari nu se fac nici cu mîinile, nici cu sentimentul, ci cu capacitatea de a gîndi, de a stabili relații între fenomene». A gîndit, a cheltuit un timp și o fervoare rară în munca de cercetare asupra materialelor ceramice, atelierul său fiind singurul din care au ieșit obiecte la temperaturi înalte, întrebuințînd numai materii prime indigene după rețete personale. Imbatabil în tehnologia materialelor ceramice (formula lui de gresie este unică), acest artist ar fi putut determina o cotitură în istoria porțelanului românesc (dacă «truda» lui ar fi găsit audiență . . .) prin procedee de aplicare a culorii direct pe biscuit, prin ingenierea unui sistem ornamental mai adecvat materialului sau prin polisare. Şlefuit pînă la limita posibilului, porțelanul — ca într-o secretă alchimie — se transsubstanțializează, devine un material nou, de o candoare mătăsoasă, ușor pînă la imaterialitate.

Îl întîlneam, neașteptat, la intervale mari:

— «Ați mai lucrat ceva?»

— «Nu prea, te miri ce. Îmi cheltuiesc energia gîndindu-mă. Cînd e la o adică, nu prea mai rămîne . . . Se poate face treaba asta de la coadă la cap? De unde parale? Dac'aș avea „ iarba fiarelor" » . . .

Pregătea pentru revista «ARTA» o amplă și fundamentată comunicare privind experiențele și analizele sale asupra formulelor și tehnologiei materialelor ceramice. Căci vroia să împărtășească tuturor taina acelor inimitabile «gresii», hieroglife a căror «cheie» o deținea doar el. Pregeta: îi mai trebuiau cîteva «probe», pe care doreaă le facă în condiții ideale, în cuptorul meșterit ani și ani, din sacrificii și privațiuni nespuse, în atelierul din fundul unei curți în «Barbu Delavrancea».

Noi sinteze clasice în care meșteșugul marilor «artizani» se unește cu o viziune elevată a formei, vasele lui Flaviu Dragomir sînt meditații asupra energiei latente a sferei sau a cilindrului, precum acea fascinantă gresie concentrică pe care artistul o denumise cu tîlc «vas pentru păstrat candoare», sau porțelanurile de o formă paradigmatică. Invenția nu ține aici de domeniul aparentului; ea se arată a fi implicată — subtil — în tăietura de aur a proporțiilor, în admirabilul echilibru intern al obiectului, în abstractizare, în reducția succesivă a amănuntelor accidentale.

Pentru poteria românească formele lui Flaviu Dragomir au *valoare de emblemă*. Ele transcend obișnuita polaritate vechi-modern, iradiază ritmul grav al unui gînd croit pe dimensiunea eternității. **OLGA BUȘNEAG**

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

LE PORTRAIT DANS L'ART DE LA ROUMANIE SOCIALISTE

p. 5

Le critique d'art Ion Frunzetti analyse l'art du portrait dans la peinture et la sculpture roumaine des trois dernières décennies. Abordant certains problèmes de cet art et son évolution dans le cadre du développement de la société roumaine pendant cette période, l'auteur passe en revue toutes les générations d'artistes qui ont illustré le genre du portrait en Roumanie.

LE CENTENAIRE DE LA PREMIÈRE EXPOSITION IMPRESSIONNISTE

p. 14

À l'occasion de cet événement, nous publions dans le présent numéro de notre revue une série d'articles, de notes et d'essais appartenant aux critiques d'arts roumains Eleonora Costescu, « Jean Al. Steriadi » (peintre et graveur roumain, personnalité marquante de l'époque de l'entre-deux-guerres) ; Radu Ionescu, « Renoir dans les musées de Roumanie » (« Paysage avec figures », « Nud», « Paysage »); Radu Bogdan « L'impressionnisme en discussion » (débat sur les problèmes du langage impressionniste) ; Iulian Mereuță, « Notes sur le goût de l'artiste impressionniste ».

L'ENSEMBLE DE COSTINEȘTI

p. 22

La présentation de l'un des plus importans ensembles d'art monumental decoratif réunissant des œuvres d'artistes roumains contemporains (George Apostu, Marius Cilievici, Ion Condiescu, Șerban Crețoiu, Wilhelm Demeter, Anton Eberwein, Wilhelm Fabini, Vlad Florescu, Marin Gherasim, Silvia Radu, Adina Țuculescu) est faite par le critique d'art Ioana Vlasiu, qui analyse cet ensemble du point de vue de l'organisation de l'espace.

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

ION SĂLIȘTEANU

p. 34

Peintre. Né le 6 octobre 1929 à Pitești. Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1949—1955). Participe depuis 1954 aux expositions officielles et à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1965, 1972), Klagenfurt (1973), Oradea et Jassy (1974). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Dresde, Bratislava (1956); Uppsala Frankfort sur le Main, Prague, Paris (Orly), Ruse (1968) ; Landschau, Tel Aviv, Turin, Titograd, Rome, Varsovie, Rijeka (1969) ; Milan, Turin, Düsseldorf (1970) ; Belgrad, Sofia, Düsseldorf (1971) ; Teeside, Palma de Mallorca, Varsovie, Leningrad, Prague (1972); Eastbourne, Southampton, Philadelphia, Washington, Saint-Paul, Akron, Chicago, Moscou, Ulan Bator, Tientzin, Pekin, Phenian, Madrid, Venise, Toulon (1973), Quebec, Tunis (1974). Participe aux expositions internationales de Szczecin (« Metafora » — 1965), Venise (Biennale de 1970), Varsovie (« La Victoire sur le fascisme » — 1970) Prix : IIIe Prix de l'Union des Arts Plastiques en 1964 ; Le Prix « Ion Andreescu » de l'Académie roumaine en 1967 ; Prix-ex-aequo du Comité d'état pour la Culture et les arts, en 1971.

FRANÇOIS PAMFIL

p. 36

Peintre. Né le 9 novembre 1940 à Sibiu. Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1958—1964). Participe depuis 1964 aux expositions officielles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Cluj (1963, 1967) et à Bucarest (1973). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à Turin (1969) et à Debreczin (1972).